Giorgio Agamben

# Creación y anarquía

## La obra en la época de la religión capitalista

*filosofía e historia*

Adriana Hidalgo editora

Giorgio Agamben

# Creación y anarquía

## La obra en la época de la religión capitalista

Traducción de Rodrigo Molina-Zavalía
y María Teresa D'Meza

Adriana Hidalgo editora

Agamben, Giorgio
Creación y anarquía: la obra en la época de la religión capitalista / Giorgio Agamben.-
1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2019
130 p.; 20 x 13 cm.

Traducción de: Rodrigo Molina-Zavalía; María Teresa D' Meza.
ISBN 978-987-4159-64-9

1. Filosofía Contemporánea. I. Molina-Zavalía, Rodrigo, trad. II. D Meza, María Teresa, trad. III. Título.
CDD 190

*filosofía e historia*

Título original: *Creazione e anarchia. L'opera nell'età della religione capitalista*
Traducción: Rodrigo Molina-Zavalía y María Teresa D'Meza
Traducción de términos en latín y transliteración
de términos en griego: Antonio Tursi

Editor: Fabián Lebenglik
Diseño: Gabriela Di Giuseppe
Producción: Mariana Lerner

1ª edición en Argentina
1ª edición en España
© 2017 Neri Pozza Editore, Vicenza.
© Adriana Hidalgo editora S.A., 2019
www.adrianahidalgo.com

ISBN Argentina: 978-987-4159-64-9
ISBN España: 978-84-16287-61-1

Impreso en Argentina
Queda hecho el depósito que indica la ley 11.723

Esta edición se terminó de imprimir en Altuna Impresores S.R.L.,
Doblas 1968, Ciudad Autónoma de Buenos Aires,
en el mes de febrero de 2019.

# Creación y anarquía

# Nota

Los textos aquí publicados reproducen, con alguna variación, los de las cinco lecciones impartidas en la Academia de Arquitectura en Mendrisio entre octubre de 2012 y abril de 2013.

## I. Arqueología de la obra de arte

La idea que me guía en estas reflexiones sobre el concepto de obra de arte es que la arqueología constituye la única vía de acceso al presente. Es en este sentido que ha de entenderse el título "Arqueología de la obra de arte". Como ya propuso Michel Foucault, la indagación sobre el pasado no es sino la sombra proyectada de una interrogación dirigida al presente. Al tratar de comprender el presente, las personas –al menos nosotros, los europeos– nos vemos obligadas a interrogar el pasado. He precisado "nosotros, los europeos" porque me parece que, admitiendo que la palabra *Europa* tenga un sentido, este, como es obvio hoy, no puede ser ni político ni religioso, ni mucho menos económico, sino que consiste en que los europeos –a diferencia, por ejemplo, de los asiáticos y de los americanos, para quienes la historia y el pasado tienen un significado completamente distinto– pueden acceder a su verdad sólo por medio de la confrontación con el pasado, sólo echando cuentas con su historia. Hace muchos años, un filósofo que era también un alto funcionario de la Europa naciente, Alexandre Kojève, afirmaba que el *Homo sapiens* había alcanzado el final de su historia y ya no tenía ante sí más que dos posibilidades: el acceso a una

animalidad poshistórica (encarnado en el *American way of life*) o el esnobismo (encarnado por los japoneses, que continuaban celebrando sus ceremonias del té, vaciadas, no obstante, de todo significado histórico). Entre unos Estados Unidos integralmente reanimalizados y un Japón que mantiene su humanidad sólo a cambio de renunciar a todo contenido histórico, Europa podría ofrecer la alternativa de una cultura que se mantiene humana y vital incluso después del fin de la historia por cuanto es capaz de confrontarse con su propia historia en su totalidad y de conseguir a partir de esta confrontación una nueva vida.

Por ello, la crisis que Europa está atravesando –como debería ser evidente por el desmantelamiento de las instituciones universitarias y por la creciente museificación de la cultura– no es un problema económico (en la actualidad *economía* es una palabra de la agenda y no un concepto), sino una crisis de la relación con el pasado. Dado que sin duda el presente es el único lugar donde el pasado puede vivir, las universidades y los museos se tornan lugares problemáticos. Y si hoy el arte se ha vuelto para nosotros una figura –acaso *la* figura– eminente de ese pasado, entonces la pregunta que no nos podemos cansar de hacernos es: ¿cuál es el lugar del arte en el presente? (Y aquí querría rendirle homenaje a Giovanni Urbani, quien tal vez fue el primero en plantear de modo coherente la pregunta.)

La expresión *arqueología de la obra de arte* presupone, por lo tanto, que en sí misma la relación con la obra de arte hoy se haya convertido en un problema. Y puesto que

estoy convencido, como sugería Wittgenstein, de que los problemas filosóficos son en última instancia preguntas sobre el significado de las palabras, ello significa que el sintagma *obra de arte* hoy es opaco, si no ininteligible, y que su oscuridad no tiene que ver tan sólo con el término *arte*, que dos siglos de reflexión estética nos han acostumbrado a considerar problemático, sino también y principalmente con el término, en apariencia más simple, de "obra". Incluso desde un punto de vista gramatical, el sintagma *obra de arte*, que usamos con tanta desenvoltura, no es fácil de entender ya que no es para nada claro si se trata de un genitivo subjetivo (la obra es hecha por el arte y pertenece a este) u objetivo (el arte depende de la obra y de ella obtiene su sentido). En otras palabras, si el elemento decisivo es la obra o el arte, o una no mejor definida mezcolanza de ambos, y si los dos elementos proceden de mutuo acuerdo o si más bien se hallan en una relación conflictiva.

Ustedes saben, por lo demás, que hoy la obra parece estar atravesando una crisis decisiva, que la ha llevado a desaparecer del ámbito de la producción artística, en la cual la *performance* y la actividad creativa o conceptual del artista tienden cada vez más a ocupar el lugar de lo que acostumbrábamos a considerar *obra*.

Ya en 1967, un joven y excepcional estudioso, Robert Klein, había publicado un breve ensayo con el elocuente título de "L'éclipse de l'oeuvre d'art" ["El eclipse de la obra de arte"]. Klein proponía que los ataques de las vanguardias del siglo XX no estaban dirigidos contra el

arte, sino exclusivamente contra su encarnación en una obra, como si el arte, en un curioso impulso autodestructivo, devorara aquello que siempre había definido su consistencia: su propia obra.

Lo que demuestra que las cosas son efectivamente así es el modo en que Guy Debord –quien, antes de fundar la Internacional Situacionista había formado parte de las últimas alas de las vanguardias del siglo XX– resume su postura respecto del problema del arte en su tiempo: "El surrealismo quiso realizar el arte sin abolirlo, el dadaísmo quiso abolirlo sin realizarlo, nosotros queremos abolirlo y realizarlo al mismo tiempo". Es evidente que lo que debe ser abolido es la obra, pero es igualmente evidente que la obra de arte debe ser abolida en nombre de algo que, en el propio arte, va más allá de la obra y exige ser realizado no en una obra pero sí en la vida (en coherencia con esto, los situacionistas pretendían producir no obras sino situaciones).

Si hoy el arte se presenta como una actividad sin obra –aunque, por una contradicción interesada, artistas y *marchands* continúan exigiéndole que tenga un precio–, esto ha podido suceder porque había quedado sin pensar el ser-obra de la obra de arte. Creo que sólo una genealogía de este concepto ontológico fundamental (pese a no hallarse registrado como tal en los manuales de filosofía) permitirá hacer comprensible el proceso que –según el conocido paradigma psicoanalítico del retorno de lo reprimido en formas patológicas– ha conducido a la práctica artística a asumir esas características que el así llamado arte contemporáneo lleva al extremo en formas

inconscientemente paródicas. (El arte contemporáneo como retorno en formas patológicas de lo reprimido "obra".)

Sin duda no es este el espacio para intentar trazar semejante genealogía; me limito más bien a presentar algunas reflexiones sobre tres momentos que me parecen de especial importancia.

Será necesario, en primer lugar, que ustedes se desplacen a la Grecia clásica, más o menos a la época de Aristóteles, es decir, al siglo IV a.C. ¿Cuál es la situación de la obra de arte y, más en general, de la obra y del artista, en ese momento? Bastante diferente de aquella a la que estamos acostumbrados. El artista, como cualquier otro artesano, está clasificado entre los *technitai*, o sea, entre aquellos que, mediante la práctica de una técnica, producen cosas. Su actividad, sin embargo, nunca es tenida en cuenta como tal sino que sólo es considerada desde el punto de vista de la obra producida. De esto da fe el hecho, sorprendente para los historiadores del derecho, de que el contrato que el artista estipula con el comitente nunca menciona la cantidad de trabajo necesaria sino sólo la obra que él debe proveer. Es por ello que los historiadores modernos suelen repetir que nuestro concepto de trabajo o de actividad productiva era del todo desconocido entre los griegos, quienes incluso carecían de un término para él. Creo que debería decirse, más precisamente, que los griegos no distinguían entre el trabajo o la actividad productiva y la obra porque, en su opinión, la actividad productiva residía en la obra y no en el artista que la producía.

Hay un pasaje de Aristóteles en el que todo esto se expresa con claridad. Es un pasaje del libro *Theta* de la *Metafísica*, el cual está dedicado al tema de la potencia [*dýnamis*] y al del acto [*enérgeia*]. El término *enérgeia* es una invención de Aristóteles –los filósofos, como los poetas, necesitan crear palabras, y la terminología, con razón se ha dicho, es el elemento poético del pensamiento–, pero para un oído griego es inmediatamente inteligible. "Obra", "actividad", en griego se dice *érgon*, y el adjetivo *énergos* significa "activo", "operante": *enérgeia* significa, entonces, que algo está "en obra", "en actividad", en el sentido de que ha alcanzado su fin propio, la operación a la que está destinado. Curiosamente, para definir la oposición entre potencia y acto, *dýnamis* y *enérgeia*, Aristóteles emplea un ejemplo extraído precisamente de la esfera que nosotros definiríamos como artística: Hermes –dice el filósofo– está en potencia en la madera aún sin esculpir, está en obra, en cambio, en la estatua esculpida. La obra de arte, por lo tanto, pertenece constitutivamente a la esfera de la *enérgeia*, la cual, por otra parte, remite con su propio nombre a un ser-en-obra.

Y aquí comienza el pasaje (1050a21-35) que me interesa leer con ustedes. El fin, el *télos* –escribe– es el *érgon*, la obra, y la obra es *enérgeia*, operación y ser-en-obra: En efecto, el término *enérgeia* deriva de *érgon* y tiende por ello a la completitud, la *entelecheía* (otro término forjado por Aristóteles: el poseerse en el propio fin). No obstante, hay casos en los que el fin último se agota en el uso, como en la vista [*ópsis*, la facultad de ver] o en la visión

[el acto de ver, *hórasis*], en los que además de la visión no se produce nada; hay, en cambio, otros casos en los que se produce algo más, como por ejemplo a partir del arte de construir [*oikodomikè*], además de la operación del construir [*oikodómesis*], también se produce la casa. En estos casos, el acto del construir, la *oikodómesis*, reside en la cosa construida [*en toì oikodomounénoi*], ella llega a ser [*gígnetai*, "se genera"] y está al mismo tiempo en la casa. Es decir, en todos los casos en los que se produce algo más que el uso, la *enérgeia* reside en la cosa hecha [*en toí poiomúneoi*], como el acto de construir está en la casa construida y el acto de tejer, en el tejido. Al contrario, cuando no hay otro *érgon*, otra obra además de la *enérgeia*, entonces la *enérgeia*, el ser-en-obra, residiría en los sujetos mismos, como por ejemplo, la visión, en el vidente; la contemplación [la *theoría*, es decir, el más alto conocimiento], en el que contempla; y la vida, en el alma.

Detengámonos un momento en este extraordinario pasaje. Ahora comprendemos mejor por qué los griegos privilegiaban la obra respecto del artista (o del artesano). En las actividades que producen algo, la *enérgeia*, la actividad productiva auténtica, no reside, por mucho que esto pueda sorprendernos, en el artista, sino en la obra: la operación de construir, en la casa, y el acto de tejer, en el tejido. Y comprendemos también por qué los griegos no podían tenerles mucha estima a los artistas. Mientras que la contemplación, el acto del conocimiento, está en el que contempla, el artista es un ser que tiene su fin, su *télos*, fuera de sí, en la obra; o sea, es un ser constitutivamente

incompleto, que nunca llega a poseer su *télos*, que carece de *entelecheía*. Por tal razón, los griegos consideraban al *technítes* un *banáusos*, término que denomina a una persona como alguien insignificante, no precisamente decorosa. Esto no quiere decir, obviamente, que no fueran capaces de ver la diferencia entre un zapatero y Fidias, pero –para ellos– ambos tenían su fin fuera de sí mismos: en el zapato, el primero, y en las estatuas del Partenón, el segundo. En ambos casos, la *enérgeia* no les pertenecía. El problema, por lo tanto, no era estético sino metafísico.

Junto a las actividades que producen obras, hay otras sin obra –que Aristóteles ejemplifica en la visión y en el conocimiento– en las cuales la *enérgeia*, en cambio, está en el sujeto mismo. Va de suyo que estas son, para un griego, superiores a las otras, una vez más, no porque este pueblo no fuera capaz de apreciar la importancia de las obras de arte respecto del conocimiento y del pensamiento, sino porque en las actividades improductivas, como es precisamente el pensamiento [la *theoría*], el sujeto posee perfectamente su fin. La obra, el *érgon*, de algún modo es, por el contrario, un obstáculo que expropia al agente de su *enérgeia*, que reside no en él, sino en la obra. La praxis, la acción que tiene su fin en sí misma, es por ello, como Aristóteles no se cansa de reiterar, de algún modo superior a la *poíesis*, a la actividad productiva, cuyo fin está en la obra. La *enérgeia*, la operación perfecta, es sin obra y tiene su lugar en el agente. (Los antiguos distinguían consecuentemente las *artes in effectu* [habilidades en efecto], como la pintura y la escultura, que producen una cosa, de las

*artes actuosae* [habilidades prácticas], como la danza y el mimo, que se agotan en su ejecución.)

Me parece que esta concepción del actuar humano contiene en sí el germen de una aporía que tiene que ver con el lugar propio de la *enérgeia* humana, que en un caso –en la *poíesis*– reside en la obra, y en el otro, en el agente. Que no se trata de un tema irrelevante, o que, en todo caso, Aristóteles no lo consideraba así, está demostrado en la *Ética nicomaquea*, donde el filósofo se pregunta si existe algo así como un *érgon*, una obra que defina al ser humano como tal, en el sentido en el que la obra del zapatero es hacer el zapato, la del flautista es tocar la flauta y la del arquitecto, construir una casa. ¿O deberíamos decir, se pregunta Aristóteles, que mientras que el zapatero, el flautista y el arquitecto tienen cada uno su obra, el ser humano como tal, en cambio, nace sin obra? Aristóteles descarta de inmediato esa hipótesis, que a mi entender es interesantísima, y responde que la obra del ser humano es la *enérgeia* del alma según el *lógos*, es decir, una vez más, una actividad sin obra; o donde la obra coincide con su propio ejercicio porque ya está siempre en-obra. Pero, podríamos preguntar, ¿qué sucede entonces con el zapatero, el flautista, el artista, en suma, el ser humano en cuanto *technítes* y constructor de objetos? ¿No será acaso un ser condenado a la escisión porque habrá en él dos obras distintas, una que le compete en cuanto ser humano y otra, exterior, que le compete en cuanto productor?

Si comparamos esta concepción de la obra de arte con la nuestra, podemos decir que lo que nos separa de

los griegos es que, en cierto punto, a través de un lento proceso cuyos inicios podemos hacer coincidir con el Renacimiento, el arte se salió de la esfera de las actividades que tienen su *enérgeia* fuera de ellas, en una obra, y se desplazó hacia el ámbito de aquellas actividades que, como el conocimiento y la praxis, tienen en sí mismas su *enérgeia*, su ser-en-obra. El artista ya no es *banáusos*, obligado a buscar su completitud fuera de sí en la obra, sino, como el teórico, reivindica ahora el dominio y la titularidad de su actividad creativa.

Tal vez el momento crítico en que esta transformación encuentra su condición de posibilidad se da cuando, a partir del fin del mundo clásico y luego cada vez más a menudo en la teología medieval, se abre paso la concepción (a la que Erwin Panofsky le dedicó un estudio ejemplar) según la cual el arte no reside en la obra sino en la mente del artista y, más precisamente, en la idea por la que se guía al realizar su obra. La fuerza de esta concepción es que tenía su modelo en la creación divina. Así como la casa preexiste en la mente del arquitecto –escribe Tomás de Aquino–, de igual modo Dios creó el mundo conforme al modelo o la idea que existía en su mente. De este paradigma deriva la desafortunada transposición del vocabulario teológico de la creación en la actividad artística, que a la sazón nadie había soñado con definir como creativa. Y es significativo que precisamente la praxis del arquitecto haya desempeñado un papel decisivo en la elaboración de este paradigma (lo que significa, quizá, que quien ejerce la arquitectura

debería ser particularmente cuidadoso cuando reflexiona sobre su práctica; la centralidad y al mismo tiempo la problematicidad de la noción de "proyecto" deberían considerarse en esta perspectiva).

Pero lo que el artista ha ganado por una parte –la independencia respecto de la obra– lo pierde, por así decirlo, por la otra. Si posee en sí mismo su *enérgeia* y puede afirmar así su superioridad por sobre la obra, esta se le vuelve en cierto sentido accidental, se transforma en un remanente de algún modo no necesario de su actividad creativa. Mientras en Grecia el artista es una especie de remanente dudoso o un presupuesto de la obra, en la Modernidad la obra es de algún modo un remanente dudoso de la actividad creativa y del genio del artista.

El lugar de la obra de arte se ha fragmentado. *Érgon* y *enérgeia* se disocian, y el arte –concepto cada vez más enigmático que la estética transformará luego en un auténtico misterio– ya no reside en la obra sino también y ante todo en la mente del artista.

La hipótesis que querría sugerir, llegado a este punto, es que el *érgon* y la *enérgeia*, la obra y la operación creativa, son nociones complementarias y, sin embargo, estancas, que forman, teniendo al artista como su medio, aquella que propongo llamar la "máquina artística" de la Modernidad; y no es posible, aunque se intente hacerlo una y otra vez, separarlas, ni hacerlas coincidir ni, mucho menos, jugar a una en contra de la otra. Es decir, se trata de algo así como un nudo borromeo que estrecha a la vez a la obra, al artista y a la operación; y como en

todo nudo borromeo es imposible separar uno de los tres elementos que lo componen sin romper irreversiblemente todo el nudo.

Quería invitarlos ahora a que nos desplacemos a Alemania, a principios de la década de 1920, pero no a los desórdenes y a los tumultos que marcan en esa época la vida de las grandes ciudades alemanas, sino al silencio y recogimiento de la abadía benedictina de [Santa] Maria Laach en Renania. Aquí, un oscuro monje, Odo Casel, publica en 1923 (el mismo año en que Duchamp termina o, más bien, abandona en un estado de "definitiva incompletitud" *El gran vidrio*) *Die Liturgie als Mysterienfeier* [La liturgia como celebración de los misterios], una suerte de manifiesto de lo que más tarde sería definido como Movimiento Litúrgico.

Los primeros treinta años del siglo XX fueron bautizados con razón como "la época de los movimientos". Y no sólo esto, tanto a la izquierda como a la derecha de los alineamientos políticos, los partidos les ceden su sitio a los movimientos (tanto el fascismo cuanto el movimiento obrero se definen como tales), pero también en el arte, en las ciencias (cuando, en 1914, Freud intentó definir el psicoanálisis, no encontró nada mejor que "movimiento psicoanalítico") y en cada aspecto de la cultura los movimientos sustituyen a las escuelas y a las instituciones. Es en este contexto en el que "la renovación de la Iglesia a partir del espíritu de la liturgia" emprendida por Maria Laach terminó por definirse como *liturgische Bewegung* [movimiento litúrgico], precisamente como muchas

vanguardias de aquellos años se consideraban "movimientos" artísticos o literarios.

La asimilación de la práctica de las vanguardias a la de la liturgia, de los movimientos artísticos al movimiento litúrgico no es un pretexto. La doctrina de Casel en efecto se basa en la idea de que la liturgia (nótese que el término griego *leitourgía* significa "obra", "servicio público", proveniente de *láos*, "pueblo", y *érgon*) es esencialmente un "misterio", pero para Casel "misterio" no significa en modo alguno enseñanza oculta o doctrina secreta. En su origen, así como en los misterios eleusinos que se celebraban en la Grecia clásica, misterio significa una praxis, una especie de acción teatral conformada por gestos y palabras que se cumplen en el tiempo y en el mundo para la salvación humana. El cristianismo no es, por lo tanto, una "religión" o una "confesión" en el sentido moderno del término, o sea, un conjunto de verdades y dogmas que han de reconocerse y profesarse: es, por el contrario, un "misterio", es decir, una *actio* [acción] litúrgica, una *performance*, cuyos actores son Cristo y su cuerpo místico, la Iglesia. Y esta acción es, sí, una praxis especial, pero, a la vez, define la actividad humana más universal y más verdadera, en la que está en juego la salvación de quien la lleva a cabo y de quienes participan en ella. La liturgia deja de figurar, desde esta perspectiva, como la celebración de un rito exterior, que tiene su verdad en otro lugar (en la fe y en el dogma): al contrario, sólo en el cumplimiento *hic et nunc* de esta acción absolutamente performativa, que realiza una y otra vez lo que significa, el creyente puede encontrar su verdad y su salvación.

Según Casel, en efecto, la liturgia (por ejemplo, la celebración del sacrificio eucarístico en la misa) no es una "representación" o una "conmemoración" del acontecimiento salvífico: es ella misma el acontecimiento. No se trata de una representación en sentido mimético sino de una (re)presentación* en la cual la acción salvífica [*Heilstat*] de Cristo se hace efectivamente presente a través de los símbolos y las imágenes que la significan. Por eso la acción litúrgica actúa, como se dice, *ex opere operato* [por la obra hecha], o sea, por el hecho mismo de cumplirse en ese momento y en ese lugar, independientemente de las cualidades morales del celebrante (aunque este fuese un criminal –si, por ejemplo, bautizara a una mujer con la intención de abusar de ella–, el acto litúrgico no perdería por ello su validez).

Es a partir de esa concepción "mistérica" de la religión que querría proponerles la hipótesis de que entre la acción sagrada de la liturgia y la praxis de las vanguardias artísticas y del arte llamado contemporáneo existe algo más que una simple analogía. Ya en las últimas décadas del siglo XIX se había suscitado que los artistas le prestaran especial atención a la liturgia, en particular en aquellos movimientos artísticos y literarios que suelen definirse en términos tan vagos como los de "simbolismo", "esteticismo" o "decadentismo". En paralelo con el proceso que, con el surgimiento de la industria cultural, empuja a los seguidores de un arte puro hacia los márgenes de la producción social, artistas y poetas (baste mencionar, entre estos últimos, a Mallarmé)

* Re-presentación en el sentido de nueva presentación [N. de T.].

comienzan a considerar la práctica de aquellos como la celebración de una liturgia, liturgia en el sentido propio del término, en la medida en que supone tanto una dimensión soteriológica, en la que parece tratarse de la salvación espiritual del artista, como la dimensión performativa, en la que la actividad creativa asume la forma de un auténtico ritual, desvinculado de todo sentido social y eficaz por el simple hecho de celebrarse.

En todo caso, es también y sobre todo ese segundo aspecto el que retoman decididamente las vanguardias del siglo XX, que constituyen una radicalización extrema y, a veces, una parodia de aquellos movimientos. Creo que no digo nada extravagante si propongo la hipótesis de que las vanguardias y sus derivas contemporáneas ganan si se leen como la lúcida y muchas veces consciente reproducción de un paradigma esencialmente litúrgico.

Así como, según Casel, la celebración litúrgica no imita o representa el acontecimiento salvífico, sino que ella misma es ese acontecimiento, del mismo modo lo que define la praxis de las vanguardias del siglo XX y de sus vertientes contemporáneas es el resuelto abandono del paradigma mimético-representativo en nombre de una pretensión genuinamente pragmática. La acción del artista se emancipa de su tradicional fin productivo o reproductivo y se convierte en una *performance* absoluta, en una pura "liturgia" que coincide con la propia celebración y es eficaz *ex opere operato* y no por las cualidades intelectuales o morales del artista.

En un célebre pasaje de la *Ética nicomaquea*, Aristóteles había distinguido entre el hacer [*poíesis*], que busca

un fin externo (la producción de una obra), y el actuar [*práxis*], que tiene en sí mismo (en el actuar bien) su fin. Entre estos dos modelos, liturgia y *performance* insinúan un híbridó tercero, en el cual la acción misma pretende presentarse como obra.

En este punto, para ir al tercer momento de esta arqueología sumaria que estoy presentando, debemos viajar a la Nueva York de alrededor de 1916. Aquí, un señor que no sabría cómo definir, tal vez un monje como Casel, en cierto modo un asceta, ciertamente no un artista, llamado Marcel Duchamp, inventa el *ready-made*. Tal como había comprendido Giovanni Urbani, Duchamp, al proponer esos actos existenciales (y no obras de arte) que son los *ready-made*, sabía perfectamente que no operaba como artista. También sabía que el camino del arte estaba bloqueado por un obstáculo infranqueable, que era el arte mismo, constituido ya desde la estética como una realidad autónoma. En los términos de esta arqueología, yo diría que Duchamp había comprendido que aquello que el arte bloqueaba era precisamente eso que he definido como máquina artística, que había alcanzado su masa crítica en la liturgia de las vanguardias.

¿Qué hace Duchamp para hacer que explote o al menos para desactivar la máquina obra-artista-operación? Toma un objeto de uso cualquiera, como puede ser un mingitorio, e introduciéndolo en un museo lo fuerza a presentarse como una obra de arte. Como es natural –excepto por el breve instante que dura el efecto de extrañamiento y sorpresa–,

en realidad aquí nada se hace presente: ni la obra, porque se trata de un objeto de uso cualquiera de producción industrial; ni la operación artística, porque de ninguna manera existe *poiesis*, producción; ni tampoco el artista, ya que aquel que etiqueta con un irónico nombre falso el mingitorio no actúa como artista sino, en todo caso, como filósofo o como crítico o, como le gustaba decir a Duchamp, como "alguien que respira", un simple viviente. El *ready-made* ya no tiene lugar, ni en la obra de arte ni en el artista, ni en el *érgon* ni en la *enérgeia*, sino tan sólo en el museo, que en este punto adquiere un rango y un valor decisivos.

Lo que ocurrió después fue que una congregación, lamentablemente aún activa, de hábiles especuladores y de ingenuos transformó el *ready-made* en obra de arte. No es que de veras hayan conseguido volver a poner en movimiento la máquina artística –esta ya gira en el vacío–, sino que la apariencia de un movimiento logra alimentar, creo que no por mucho tiempo más, esos templos del absurdo que son los museos de arte contemporáneo.

No pretendo decir que el arte contemporáneo –o, mejor, el arte después de Duchamp– no presenta un interés. Al contrario, lo que este saca a la luz acaso sea el acontecimiento más interesante que pueda imaginarse: la aparición del conflicto histórico, en todo sentido decisivo, entre el arte y la obra, entre la *enérgeia* y el *érgon*. Mi crítica, si de crítica puede hablarse, apunta a la perfecta irresponsabilidad con la que muchos artistas y curadores con frecuencia eluden confrontarse con ese acontecimiento y fingen que todo sigue igual que antes.

Ahora querría concluir mi breve arqueología de la obra de arte sugiriendo que se abandone la máquina artística a su destino. Y, con ella, abandonar también la idea de que existe algo semejante a una actividad humana suprema que, a través de un sujeto, se realiza en una obra o en una *enérgeia* que de ella extraen su incomparable valor. Ello implica que vuelva a dibujarse el mapa del espacio donde la Modernidad ha situado al objeto y sus facultades.

Artista o poeta no es aquel que tiene la potencia o la facultad de crear, que un buen día, a través de un acto de la voluntad u obedeciendo a un mandato divino (la voluntad, en la cultura occidental, es el dispositivo que permite atribuir las acciones y las técnicas a un sujeto como de su propiedad), decide, como el Dios de los teólogos, no se sabe cómo ni por qué, poner en obra. Y, al igual que el poeta y el pintor, también el carpintero, el zapatero, el flautista y, en fin, cualquier persona, es titular trascendente no de una capacidad de actuar o de producir obras: más bien son seres vivientes que, en el uso y sólo en el uso de sus miembros así como del mundo que los rodea, tienen la experiencia de sí y se constituyen como formas de vida.

El arte no es sino el modo en que el anónimo al que llamamos artista, manteniéndose en constante relación con una práctica, busca constituir su vida como una forma de vida: la vida del pintor, del carpintero, del arquitecto, del contrabajista, en las que, como en toda forma-de-vida, lo que está en cuestión es nada menos que su felicidad.

## II. ¿Qué es el acto de creación?[1]

El título "¿Qué es el acto de creación?" retoma el de una conferencia que Gilles Deleuze dictó en París en marzo de 1987. Deleuze definía el acto de creación como un "acto de resistencia". Ante todo, resistencia a la muerte, pero también resistencia al paradigma de la información, a través del cual se ejerce el poder en la sociedad que el filósofo, para distinguirla de la sociedad disciplinaria analizada por Foucault, llama "sociedad de control". Cada acto de creación resiste a algo; por ejemplo, dice Deleuze, la música de Bach es un acto de resistencia a la separación de lo sagrado y lo profano.

Deleuze no define qué significa "resistir", y parece dar al término el significado corriente de oponerse a una fuerza o a una amenaza exterior. En el *Abecedario*, en la conversación sobre la palabra "resistencia", agrega, a propósito de la obra de arte, que resistir siempre significa liberar una potencia de vida que había sido aprisionada u ofendida; también aquí, no obstante, falta una verdadera definición del acto de creación como acto de resistencia.

Después de tantos años dedicados a leer, escribir y estudiar, ocurre, de vez en cuando, que comprendemos cuál

[1] El texto "¿Qué es el acto de creación?" proviene del volumen *El fuego y el relato* y aquí se publica por cortesía de la editorial Nottetempo.

es nuestro modo especial –si tenemos uno– de proceder en el pensamiento y en la investigación. Se trata, en mi caso, de percibir aquello que Feuerbach llamaba la "capacidad de desarrollo" contenida en la obra de los autores que amo. El elemento genuinamente filosófico contenido en una obra –ya sea obra de arte, de ciencia, de pensamiento– es su capacidad para ser desarrollada, algo que ha quedado –o ha sido intencionalmente abandonado– no dicho, y que debemos saber encontrar y recoger. ¿Por qué me fascina la búsqueda de ese elemento susceptible de ser desarrollado? Porque si se va hasta las últimas consecuencias de este principio metodológico, se llega fatalmente a un punto en el que no es posible distinguir entre aquello que es nuestro y aquello que pertenece al autor que estamos leyendo. Alcanzar esa zona impersonal de indiferenciación en la que todo nombre propio, todo derecho de autor y toda pretensión de originalidad desaparecen, me llena de alegría.

Intentaré, entonces, examinar aquello que quedó no dicho en la idea deleuziana del acto de creación como acto de resistencia y, de este modo, buscaré continuar y proseguir, obviamente bajo mi completa responsabilidad, el pensamiento de un autor que amo.

Debo anticipar que experimento un cierto malestar frente al uso, desafortunadamente muy extendido en la actualidad, del término "creación" referido a las prácticas artísticas. Mientras investigaba la genealogía de este uso, descubrí, no sin cierta sorpresa, que les cabía una parte de la responsabilidad a los arquitectos. Cuando los teólogos

medievales deben explicar la creación del mundo, recurren a un ejemplo que ya había sido utilizado por los estoicos. Así como la casa preexiste en la mente del arquitecto, escribe Tomás, de igual modo Dios ha creado el mundo, mirando el modelo que estaba en su mente. Por supuesto, Tomás hacía todavía una distinción entre el *creare ex nihilo* [crear desde la nada], que define la creación divina, y el *facere de materia* [hacer de la materia], que define el hacer humano. En todo caso, sin embargo, la comparación entre el acto del arquitecto y el acto de Dios ya contiene, en germen, la transposición del paradigma de la creación a la actividad del artista.

Por eso prefiero hablar más bien de acto poético, y si por comodidad sigo sirviéndome del término "creación", querría que fuese entendido sin ningún énfasis, con el simple sentido de *poíein*, "producir".

Entender la resistencia sólo como oposición a una fuerza externa no me parece suficiente para una comprensión del acto de creación. En un proyecto de prefacio a las *Philosophische Bemerkungen* [*Observaciones filosóficas*], Wittgenstein observó cómo tener que resistir a la presión y a las fricciones que una época de incultura –como era para él la suya y, sin duda, para nosotros, la nuestra– opone a la creación, conduce a la dispersión y a la fragmentación de las fuerzas del individuo. Todo esto es tan cierto que Deleuze, en el *Abecedario*, sintió la necesidad de precisar que el acto de creación tiene una relación constitutiva con la liberación de una potencia.

No obstante, creo que la potencia que el acto de creación libera debe ser una potencia interna al acto mismo, como también debe ser interno a este el acto de resistencia. Sólo de este modo se vuelven comprensibles la relación entre la resistencia y la creación, y entre la creación y la potencia.

El concepto de potencia tiene, en la filosofía occidental, una larga historia que puede comenzar con Aristóteles. Aristóteles opone –y, así, vincula– la potencia [*dýnamis*] al acto [*enérgeia*], y esta oposición, que marca tanto su metafísica como su física, la legó, primero a la filosofía y luego a la ciencia medieval y moderna. A través de esta oposición, Aristóteles explica aquello que nosotros llamamos actos de creación, que para él coincidían de manera más sobria con el ejercicio de las *technaí* [artes, en el sentido más general de la palabra]. Los ejemplos a los que recurre para ilustrar el pasaje de la potencia al acto son, en este sentido, significativos: el arquitecto [*oikodómos*], el citarista, el escultor, pero también el gramático y, en general, cualquiera que posea un saber o una técnica. La potencia de la que habla Aristóteles en el libro IX de la *Metafísica* y en el libro II del *De anima* no es, entonces, la potencia entendida en sentido genérico, con arreglo a la cual decimos que un niño puede convertirse en arquitecto o escultor, sino aquella que compete a quien ya ha adquirido el arte o el saber correspondiente. Aristóteles llama a esta potencia *héxis*, de *echo*, "tener": el hábito, es decir, la posesión de una capacidad o de una habilidad.

Aquel que posee –o que tiene el hábito de– una potencia, puede tanto ponerla como no ponerla en acto. La potencia –esta es la tesis genial, aun cuando en apariencia resulta obvia, de Aristóteles– se define esencialmente por la posibilidad de su no-ejercicio. El arquitecto es potente en la medida en que puede no construir; la potencia es una suspensión del acto. (En política esto es bien sabido, y existe incluso una figura llamada "provocador" que tiene justamente la tarea de obligar, a quien tiene el poder, a ejercerlo, a ponerlo en acto). Así es como Aristóteles responde, en la *Metafísica*, a las tesis de los megáricos, quienes afirmaban, por otra parte no sin buenas razones, que la potencia existe sólo en el acto [*enérgei móno dynastai, ótan me énergei ou dynastai*] (*Met.* 1046b29-30). Si eso fuese verdad, objeta Aristóteles, no podríamos considerar arquitecto,cuando no construye, al arquitecto, ni llamar médico, en el momento en el que no está ejerciendo su arte, al médico. Lo que está en cuestión es el modo de ser de la potencia, que existe bajo la forma de la *héxis*, del control sobre una privación. Existe una forma, una presencia de aquello que no está en acto, y esta presencia privativa es la potencia. Como Aristóteles afirma sin reservas en un pasaje extraordinario de su *Física*: "La *stéresis*, la privación, es como una forma" [*eidòs ti*] (*Phys.* 193b19-20).

Siguiendo su gesto característico, Aristóteles extrema esta tesis hasta el punto en el que esta parece casi transformarse en una aporía. Del hecho de que la potencia se defina por

la posibilidad de su no-ejercicio, él extrae la consecuencia de una constitutiva pertenencia recíproca entre la potencia y la impotencia. "La impotencia [*adynamía*] –escribe (*Met.* 1046a29-32)– es una privación contraria a la potencia [*dýnamis*]. Toda potencia es impotencia de lo mismo y según lo mismo (de lo cual es potencia) [*toû autoû kaì katà tò autò pâsa dýnamis adynamíai*]". *Adynamia*, "impotencia", no significa aquí ausencia de toda potencia, sino potencia-de-no (pasar al acto), *dynamis me enérgein*. La tesis define, pues, la ambivalencia específica de toda potencia humana que, en su estructura originaria, se mantiene en relación con la propia privación y es siempre –y con respecto a la misma cosa– potencia de ser y de no ser, de hacer y de no hacer. Esa relación constituye, para Aristóteles, la esencia de la potencia. El viviente, que existe en el modo de la potencia, puede su propia impotencia, y sólo de este modo posee su propia potencia. Puede ser y hacer, porque se mantiene en relación con su propio no ser y no hacer. En la potencia, la sensación es constitutivamente anestesia; el pensamiento, no-pensamiento; la obra, inoperosidad.

Si recordamos que los ejemplos de la potencia-de-no son casi siempre extraídos del ámbito de las técnicas y de los saberes humanos (la gramática, la música, la arquitectura, etcétera), entonces podemos decir que el ser humano es el viviente que existe de modo eminente en la dimensión de la potencia, del poder y del poder-no. Toda potencia humana es, al mismo tiempo y desde su origen, impotencia; todo poder-ser o poder-hacer está, para el ser humano, constitutivamente en relación con la propia privación.

Si regresamos a nuestra pregunta acerca del acto de creación, eso significa que este no puede ser comprendido en modo alguno, según la representación corriente, como un simple tránsito de la potencia al acto. El artista no es aquel que posee una potencia de crear que, en determinado momento, decide, no se sabe cómo y por qué, realizarla y ponerla en acto. Si toda potencia es constitutivamente impotencia, potencia-de-no, ¿cómo podrá suceder el pasaje al acto? Puesto que el acto de la potencia de tocar el piano para el pianista es, sin duda, la ejecución de una pieza en el instrumento, ¿qué sucede con la potencia de no tocar en el momento en que comienza a tocar? ¿Cómo se realiza una potencia de no tocar?

Ahora podemos comprender de un modo nuevo la relación entre la creación y la resistencia de la que hablaba Deleuze. Hay, en todo acto de creación, algo que resiste y se opone a la expresión. Resistir, del latín *sisto*, etimológicamente significa "detener, mantener firme" o "detenerse". Este poder que mantiene y detiene la potencia en su movimiento hacia el acto es la impotencia, la potencia-de-no. La potencia es, pues, un ser ambiguo, que no sólo puede tanto una cosa cuanto su contrario, sino que contiene en sí misma una íntima e irreductible resistencia.

Si esto es cierto, debemos entonces observar el acto de creación como a un campo de fuerza tendido entre la potencia y la impotencia, el poder y el poder-no, el actuar y el resistir. El ser humano puede dominar su potencia y tener acceso a ella sólo a través de su impotencia; pero

–precisamente por este motivo– en realidad no se da ese dominio sobre la potencia; y ser poeta significa estar a merced de su propia impotencia.

Sólo una potencia que puede tanto la potencia cuanto la impotencia es entonces la potencia suprema. Si toda potencia es tanto potencia de ser cuanto potencia de no ser, el pasaje al acto sólo puede suceder transportando al acto la propia potencia-de-no. Esto significa que, si a cada pianista le pertenece necesariamente la potencia de tocar y la de no tocar, Glenn Gould es, sin embargo, sólo aquel que puede *no* tocar y, dirigiendo su potencia no sólo al acto sino a su impotencia misma, toca, por así decirlo, con su potencia de no tocar. Ante la capacidad, que simplemente niega y abandona la propia potencia de no tocar, y el talento, que sólo puede tocar, la maestría conserva y ejerce en el acto no su potencia de tocar, sino la de no tocar.

Ahora examinemos de forma más concreta la acción de la resistencia en el acto de creación. Así como lo inexpresivo en Benjamin, que despedaza en la obra la pretensión de la apariencia de plantearse como totalidad, también la resistencia actúa como una instancia crítica que frena el impulso ciego e inmediato de la potencia hacia el acto y, de este modo, impide que ella se resuelva y se agote integralmente en este. Si la creación fuese sólo potencia-de, que únicamente puede pasar ciegamente al acto, el arte se reduciría a ejecución, que procede con falsa desenvoltura hacia la forma concluida porque ha quitado la resistencia

de la potencia-de-no. Contrariamente a un difundido equívoco, la maestría no es la perfección formal, sino, justamente por el contrario, la conservación de la potencia en el acto, la salvación de la imperfección en la forma perfecta. En la tela del maestro o en la página del gran escritor, la resistencia de la potencia-de-no se imprime en la obra como el íntimo manierismo presente en toda obra maestra.

Es en este poder-no que en definitiva se basa toda instancia propiamente crítica: lo que el error de gusto vuelve evidente es siempre una carencia no tanto en el plano de la potencia-de, sino en el del poder-no. Quien carece de gusto no logra abstenerse de algo, la carencia de gusto es siempre un no poder no hacer.

Lo que imprime en la obra el sello de la necesidad es, pues, precisamente lo que podía no ser o podía ser distinto: su contingencia. Aquí no se trata de los arrepentimientos que la radiografía muestra en la tela bajo las capas de color, ni de las primeras versiones o de las variantes anotadas en el manuscrito: se trata, más bien, de ese "temblor ligero, imperceptible" en la inmovilidad misma de la forma que, según Focillon, es la marca distintiva del estilo clásico.

Dante resumió en un verso este carácter dual de la creación poética: *l'artista / ch'a l'abito de l'arte ha man che trema* [el artista / que tiene el hábito del arte tiene mano que tiembla] (según otra lección, que me parece *facilior* [más fácil]: *ch'ha l'abito de l'arte e man che trema* [que tiene el hábito del arte y mano que tiembla]). En la perspectiva

que aquí nos interesa, la aparente contradicción entre el hábito y la mano no es un defecto, sino que expresa a la perfección la estructura doble de todo auténtico proceso creativo, íntimamente suspendido entre dos impulsos contradictorios: el impulso y la resistencia, la inspiración y la crítica. Y esta contradicción impregna todo el acto poético, desde el momento en que ya el hábito contradice de algún modo a la inspiración, que proviene de otro sitio y por definición no puede ser dominada en un hábito. En este sentido, la resistencia de la potencia-de-no, al desactivar el hábito, permanece fiel a la inspiración, casi le impide cosificarse en la obra: el artista inspirado no tiene obra. Y, sin embargo, la potencia-de-no a su vez no puede ser dominada y transformada en un principio autónomo que terminaría impidiendo toda obra. Lo decisivo es que la obra siempre resulte a partir de una dialéctica entre estos dos principios íntimamente unidos.

En un libro notable, Simondon escribió que el ser humano, por así decirlo, es un ser de dos fases, que resulta de la relación entre una parte no individualizada e impersonal y una parte individual y personal. Lo preindividual no es un pasado cronológico que, en determinado momento, se realiza y resuelve en el individuo: coexiste con este y le es irreductible.

Es posible pensar, desde esta perspectiva, el acto de creación como una complicada dialéctica entre un elemento impersonal, que precede y aventaja al sujeto individual, y un elemento personal, que obstinadamente

se le resiste. Lo impersonal es la potencia-de, el genio que impulsa hacia la obra y la expresión, la potencia-de-no es la reticencia que lo individual opone a lo impersonal, el carácter que tenazmente resiste a la expresión y la marca con su impronta. El estilo de una obra no depende sólo del elemento impersonal, de la potencia creativa, sino también de eso que resiste y casi entra en conflicto con ella.

La potencia-de-no no niega, sin embargo, la potencia y la forma, pero, a través de su resistencia, de algún modo las expone, así como la *maniera* no se opone simplemente al estilo, sino que puede, en ocasiones, resaltarlo.

El verso de Dante es, en este sentido, una profecía que anuncia la pintura tardía de Tiziano, como se muestra, por ejemplo, en la *Anunciación* de la iglesia de San Salvador. Quien ha observado esta extraordinaria tela no puede dejar de sorprenderse por el modo en el cual, no sólo en las nubes que desde lo alto se imponen a las dos figuras, sino que incluso en las alas del ángel, el color se espesa y, a la vez, se aligera, en eso que con razón ha sido definido como un magma crepitante, donde "las carnes son trémulas" y "las luces combaten con las sombras". No sorprende que Tiziano haya firmado esta obra con una fórmula inhabitual, *Titianus fecit fecit*: "la hizo y la rehízo", es decir, casi la deshizo. El hecho de que las radiografías hayan revelado bajo esta escritura la fórmula usual *faciebat* no significa necesariamente que se trate de un añadido posterior. Es posible, al contrario, que Tiziano la haya borrado justamente para subrayar la particularidad de su

obra que, como proponía Ridolfi, quizá haciendo referencia a una tradición oral que podía remontarse al propio Tiziano, quienes la encargaron la habían considerado "no [...] ejecutada a la perfección".

Desde esta perspectiva, es posible que la escritura que se lee en bajo relieve debajo del florero, *ignis ardens non comburens* [un fuego que arde, pero no consume], que alude al episodio de la zarza ardiente en la Biblia y que, según los teólogos, simboliza la virginidad de María, pueda haber sido introducida por Tiziano precisamente para subrayar el carácter particular del acto de creación, que ardía sobre la superficie de la tela sin por ello consumirse, metáfora perfecta de una potencia que arde sin agotarse.

Es por este motivo que su mano tiembla, pero este temblor es la maestría suprema. La potencia es eso que tiembla y casi danza en la forma: *ignis ardens non comburens.*

De aquí la pertinencia de aquellas figuras de la creación tan frecuentes en Kafka, en las cuales el gran artista es definido precisamente por una absoluta incapacidad respecto de su arte. Es, por una parte, la confesión del gran nadador: "Aunque ostento un récord mundial, si se me pregunta cómo lo he conquistado, no sabría responder de manera satisfactoria. Porque, en realidad, no sé nadar. Siempre he querido aprender, pero nunca he tenido la ocasión".

Por la otra, la extraordinaria cantante del pueblo de los ratones, Josefina, que no sólo no sabe cantar, sino que a duras penas puede silbar como todos sus semejantes, y, sin embargo, precisamente de este modo "logra efectos que un

artista del canto en vano procuraría entre nosotros y que justamente se les conceden sólo a sus medios insuficientes".

Acaso nunca como en los casos de estas figuras la concepción corriente del arte como un saber o un hábito se haya cuestionado tan radicalmente: Josefina canta con su impotencia de cantar, como el gran nadador nada con su incapacidad de nadar.

La potencia-de-no no es otra potencia junto con la potencia-de: es su inoperosidad, aquello que resulta de la desactivación del esquema potencia/acto. Hay, pues, un nexo esencial entre la potencia-de-no y la inoperosidad. Así como Josefina, a través de su incapacidad de cantar, no hace sino exhibir el silbo que todos los ratones saben hacer, pero que, de este modo, "se libera de los lazos de la vida cotidiana" y se muestra en su "verdadera esencia", igualmente la potencia-de-no, suspendiendo el pasaje al acto, vuelve inoperosa la potencia y la exhibe como tal. El poder no cantar es, ante todo, una suspensión y una exhibición de la potencia de cantar que no se traspasa simplemente al acto, sino que se dirige a sí misma. No existe, pues, una potencia de no cantar que precede a la potencia de cantar y debe, por lo tanto, anularse para que la potencia pueda realizarse en el canto: la potencia-de-no es una resistencia interna a la potencia, que impide que esta se agote simplemente en el acto y la impulse a dirigirse hacia sí misma, a hacerse *potentia potentiae*, a poder la propia impotencia.

La obra –por ejemplo, *Las Meninas*– que resulta de esta suspensión de la potencia no representa sólo su objeto:

presenta, junto con este, la potencia –del arte– con el cual ha sido pintada. Así, la gran poesía no dice sólo lo que dice, sino el hecho de que lo está diciendo, la potencia y la impotencia de decirlo. Y la pintura es suspensión y exposición de la mirada, así como la poesía es suspensión y exposición de la lengua.

El modo en el cual nuestra tradición ha pensado la impotencia es la autorreferencia, el dirigirse de la potencia hacia sí misma. En un famoso pasaje del libro *Lambda* de la *Metafísica* (1074b15-35), Aristóteles afirma que "el pensamiento [*nóesis*, el acto de pensar] es pensamiento del pensamiento [*noéseos noesis*]. La fórmula aristotélica no significa que el pensamiento se tome como objeto a sí mismo (si así fuese, se tendría –para parafrasear la terminología lógica– por una parte un metapensamiento y, por la otra, un pensamiento-objeto, un pensamiento pensado y no pensante).

La aporía, como Aristóteles sugiere, concierne a la naturaleza misma del *noûs* que, en el *De anima*, había sido definido como un ser de potencia ("no tiene otra naturaleza que ser potente" y "ninguno de los entes está en acto antes de pensar", *De an.*, 429a21-24) y, en un pasaje de la *Metafísica*, se define en cambio como puro acto, pura *nóesis*: "Se piensa, pero piensa algo que lo gobierna, su esencia no será el acto del pensamiento [*nóesis*, el pensamiento pensante], sino la potencia, y no será entonces lo mejor [...] Si este no es pensamiento pensante, sino potencia, entonces la continuidad del acto de pensar le resultaría penosa".

La aporía se resuelve si recordamos que en *De anima* el filósofo había escrito que el *noûs*, cuando vuelve en acto cada uno de los inteligibles, "sigue siendo de algún modo potencia [...] y puede entonces pensarse a sí mismo" (*De an.*, 429b9-10). Mientras que en *Metafísica*, el pensamiento se piensa a sí mismo (es decir, se tiene un acto puro), en *De anima* se tiene, en cambio, una potencia que, en la medida en que puede no pasar al acto, permanece libre, inoperosa, y puede, así, pensarse a sí misma: algo así como una potencia pura.

Es este remanente inoperoso de potencia lo que hace posible el pensamiento del pensamiento, la pintura de la pintura, la poesía de la poesía.

Si la autorreferencia implica, entonces, un exceso constitutivo de la potencia sobre toda realización en el acto, es necesario en cada ocasión no olvidar que pensar correctamente la autorreferencia implica ante todo la desactivación y el abandono del dispositivo sujeto/objeto. En el cuadro de Velázquez o en el de Tiziano, la pintura (la *pictura picta*) no es el objeto del sujeto que pinta (de la *pictura pingens*), así como en *Metafísica* de Aristóteles el pensamiento no es el objeto del sujeto pensante, lo que sería absurdo. Al contrario, pintura de la pintura sólo significa que la pintura (la potencia de la pintura, la *pictura pingens*) está expuesta y suspendida en el acto de la pintura, así como la poesía de la poesía significa que la lengua está expuesta y suspendida en el poema.

Me percato de que el término "inoperosidad" sigue apareciendo una y otra vez en estas reflexiones sobre el acto de creación. Quizá sea oportuno, en este punto, que intente delinear al menos los elementos de algo que querría definir como una "poética –o una política– de la inoperosidad". He añadido el término *política* porque el intento de pensar la *poíesis*, el hacer de las personas, de un modo diferente no puede no apelar también al modo en que concebimos la política.

En un pasaje de la *Ética nicomaquea* (1097b22 y ss.), Aristóteles se plantea el problema acerca de cuál es la obra del ser humano y sugiere por un momento la hipótesis de que este carece de una obra propia, de que es un ser esencialmente inoperoso:

> Así como para el flautista, para el escultor y para todo artesano [*technítes*], y, en general, para todos los que tienen una obra [*érgon*] y una actividad [*práxis*], lo bueno [*t'agathón*] y el bien [*tò eu*] parecen [consistir] en esta obra, así también debería ser para el ser humano, admitiendo que haya para él algo así como una obra [*ti érgon*]. ¿O deberá decirse que para el carpintero y el zapatero hay una obra y una actividad, y que en cambio el ser humano [como tal] no tiene ninguna, pero que ha nacido sin obra [*árgos*, "inoperoso"]?

*Érgon* en este contexto no significa simplemente "obra", sino lo que define la *enérgeia*, la actividad o el ser-en-acto propio del ser humano. En el mismo sentido, ya Platón

se había preguntado por el *érgon*, la actividad específica, por ejemplo, del caballo. La pregunta por la obra o por la ausencia de obra en el ser humano tiene por lo tanto una importancia estratégica decisiva dado que de ella depende no sólo la posibilidad de asignarle una naturaleza y una esencia propias, sino también, en la perspectiva de Aristóteles, la posibilidad de definir su felicidad y por lo tanto su política.

Como es natural, Aristóteles desestima de inmediato la hipótesis de que el ser humano es un animal esencialmente *árgos*, inoperoso, que no se define por ninguna obra o vocación.

Querría en cambio proponerles tomar en serio esa hipótesis y pensar en consecuencia al ser humano como el viviente sin obra. No se trata en modo alguno de una hipótesis peregrina desde el momento en que, para gran escándalo de los teólogos, politólogos y fundamentalistas de cualquier tendencia y partido, esta no deja de resurgir en la historia de nuestra cultura. Citaré sólo dos de estas reapariciones en siglo XX, una en el ámbito de las ciencias, el extraordinario opúsculo de Louis Bolk, profesor de Anatomía en la Universidad de Ámsterdam, titulado *Das Problem der Menschwerdung* [El problema de la antropogénesis] (1926). Según Bolk, el ser humano no desciende de un primate adulto sino de un feto de primate que adquirió la capacidad de reproducirse. Es decir, el ser humano es un cachorro de mono que se constituyó en una especie autónoma. Esto explica el hecho de que, respecto de otros

seres vivientes, el humano sea y se mantenga siendo un ser de potencia, capaz de adaptarse a todos los entornos, a todas las comidas y todas las actividades, sin agotarse ni definirse en ninguna de ellas.

La segunda, esta vez procedente del campo de las artes, es el singular opúsculo de Kazimir Malévich *La pereza** *como verdad inalienable del hombre*, en el cual, contra la tradición que ve en el trabajo la realización del ser humano, la inoperosidad se afirma como la "más alta forma de humanidad", de la que el blanco, último estadio alcanzado por el suprematismo en la pintura, es el símbolo más apropiado. Como todos los intentos de pensar la inoperosidad, también este texto, y su antecedente directo, *El derecho a la pereza*, de Paul Lafargue, en cuanto define la inoperosidad sólo *y contra* el trabajo, quedan apresados en una determinación negativa de su propio objeto. Mientras que para los antiguos el trabajo –el *negotium*– era el que se definía en negativo respecto de la vida contemplativa, el *otium*, los modernos parecen ser incapaces de concebir la contemplación, la inoperosidad y la fiesta de otro modo que como descanso o como negación del trabajo.

Puesto que en cambio buscamos definir la inoperosidad en relación con la potencia y con el acto de creación, va de suyo que no podemos pensarla como ociosidad o inercia,

* La palabra rusa лень del título original (Лень как действительная истина человечества) se corresponde con pereza. En el título en italiano, Agamben emplea, en vez de un equivalente de pereza, un equivalente de inoperosidad [*inoperosità*] [N. de T.].

sino como una praxis o una potencia especiales, que se mantienen en relación constitutiva con la propia inoperosidad.

Spinoza, en la *Ética*, emplea un concepto que me parece útil para comprender de lo que estamos hablando. Llama *acquiescentia in se ipso* "una alegría que nace de la consideración de que el ser humano se contempla a sí mismo y a su potencia de obrar" (IV, Prop. 52, Demostración). ¿Qué significa contemplar la propia potencia de obrar? ¿Qué es una inoperosidad que consiste en contemplar la propia potencia de obrar?

Se trata –creo– de una inoperosidad interna, por así decirlo, a la operación misma, de una praxis *sui generis* que, en la obra, expone y contempla ante todo a la potencia, un potencia que no precede a la obra, sino que la acompaña y hace vivir y abre en posibilidades. La vida, que contempla la propia potencia de obrar y de no obrar, se vuelve inoperosa en todas sus operaciones, vive sólo su vivibilidad.

Se comprende entonces la función esencial que la tradición de la filosofía occidental ha asignado a la vida contemplativa y a la inoperosidad: la praxis propiamente humana es aquella que, convirtiendo en inoperosas las obras y funciones específicas del viviente, las hace, por así decirlo, girar en el vacío y, de esta manera, las abre en posibilidad. Contemplación e inoperosidad son, en este sentido, los operadores metafísicos de la antropogénesis, que, liberando al viviente ser humano de todo destino biológico o social y de toda tarea predeterminada, lo vuelven disponible para esa particular ausencia de obra que

estamos habituados a llamar "política" y "arte". Política y arte no son tareas ni simplemente "obras": nombran, más bien, la dimensión en la cual operaciones lingüísticas y corpóreas, materiales e inmateriales, biológicas y sociales son desactivadas y contempladas como tales.

Tengo la esperanza de que a esta altura lo que intentaba decir al hablar de una "poética de la inoperosidad" esté un poco más claro. Y, tal vez, el modelo por excelencia de esta operación que consiste en volver inoperosas todas las obras humanas es la propia poesía. ¿Qué es, en efecto, la poesía sino una operación en el lenguaje, que desactiva y vuelve inoperosas sus funciones comunicativas e informativas, para abrirlas a un nuevo, posible uso? O, en palabras de Spinoza, el punto en el cual la lengua, que ha desactivado sus funciones utilitarias, reposa en sí misma, contempla su potencia de decir. En este sentido, la *Divina comedia* de Dante Alighieri, los *Cantos* de Giacomo Leopardi y *La semilla del llanto* de Giorgio Caproni son la contemplación de la lengua italiana, la sestina de Arnaut Daniel la contemplación de la lengua provenzal, *Trilce* y los poemas póstumos de César Vallejo la contemplación de la lengua española, las *Iluminaciones* de Arthur Rimbaud la contemplación de la lengua francesa, los *Himnos* de Friedrich Hölderlin y las poesías de Georg Trakl la contemplación de la lengua alemana.

Y lo que la poesía realiza para la potencia de decir, la política y la filosofía deben realizarlo para la potencia de obrar. Volviendo inoperosas las operaciones económicas y

sociales, aquellas muestran qué puede el cuerpo humano, lo abren a un nuevo, posible uso.

Spinoza definió la esencia de cada cosa como el deseo, el *conatus* de perseverar en el propio ser. Si es posible expresar una pequeña reserva respecto de un gran pensamiento, diría que me parece ahora que también en esta idea spinoziana se necesita, como hemos visto para el acto de creación, insinuar una resistencia. Sin duda, cada cosa desea y se esfuerza por perseverar en su ser; pero, a la vez, se resiste a este deseo, al menos por un instante lo vuelve inoperoso y lo contempla. Se trata, una vez más, de una resistencia interna al deseo, de una inoperosidad interna a la operación, pero sólo ella confiere al *conatus* su justicia y su verdad. En una palabra –y esto es, al menos en el arte, el elemento decisivo–, su gracia.

## III. Lo inapropiable

Querría hablarles de un concepto que es, por razones obvias, sumamente actual y, al mismo tiempo, absolutamente inactual. A decir verdad, esta coincidencia de opuestos en un mismo término no debería sorprender: hace algunos años, cuando reflexionaba precisamente sobre qué era lo contemporáneo, debí llegar a la conclusión de que lo contemporáneo es lo inactual, que algo es tanto más urgente y cercano cuanto más parece excluido de aquello que, con un término que a esta altura tiene una connotación justamente despectiva, se llama la "actualidad". Este concepto actualísimo y al mismo tiempo inactual es "pobreza". Actualísimo, porque está en todas partes; inactual, porque, en cuanto coincide con el disvalor absoluto, parece que nuestro tiempo sólo puede pensar su opuesto: la riqueza y el dinero.

Me había dedicado al tema de la pobreza mientras estudiaba los movimientos de los siglos XI y XII que culminaron en el franciscanismo. Como sabemos, la pobreza no sólo es reivindicada por los franciscanos como el bien más alto ("altísima pobreza"), sino que esta coincidía perfectamente con la forma de vida que los franciscanos profesaban como propia y que Francisco había expresado

a través de las fórmulas *vivere sine proprio* [vivir sin propiedad] y *vivere secundum formam sancti evangeli* [vivir siguiendo la forma del santo evangelio]. Se trataba de la lisa y llana renuncia a toda forma de propiedad. Esto planteaba, desde el punto de vista jurídico, una serie de problemas insoslayables. Bártolo de Saxoferrato acerca de los franciscanos escribía que "tan grande era su *novitas vitae* [novedad de vivir] que el *corpus iuris* [cuerpo del derecho] no podía aplicarse a ella". Tal como la agudeza del jurista lo había intuido, rechazar la propiedad significaba de veras reivindicar la posibilidad de una existencia humana completamente por fuera del derecho. Los teóricos franciscanos dan este paso sin reservas: en la formulación *ex profeso* paradójica de Hugues de Digne, aquellos reivindican "un solo derecho, el de no tener derecho alguno". Esto equivale a plantear el tema de la pobreza con una radicalidad de la cual nosotros, los seres humanos de los derechos, hemos perdido toda huella. La *abdicatio iuris* [abdicación del derecho], la idea de una comunidad que vive por fuera del derecho, es el legado franciscano que la Modernidad es incapaz siquiera de pensar. (Nosotros los modernos somos tan prisioneros del derecho que pensamos que puede legislarse sin límites sobre todo.) De aquí el inevitable desencuentro con la curia: lo que podía ser tolerado en un pequeño grupo de monjes girávagos (puesto que tales eran al comienzo los franciscanos) difícilmente podía ser aceptado en una potente y numerosa orden religiosa, como se tornó el franciscanismo en pocas décadas.

El paradigma a través del cual los teóricos franciscanos elaboran su idea de un rechazo a la propiedad e intentan asegurarle legitimidad a una vida por fuera del derecho es el uso. Puede usarse algo sin tener no sólo la propiedad sobre ello, sino tampoco el derecho de uso o usufructo. Así como el caballo come la avena sin tener ningún derecho a ello, también los franciscanos usan las cosas que necesitan. Desde el punto de vista jurídico, la idea que los franciscanos sostienen es que puede separarse el uso –llamado por eso *usus facti*– de la propiedad. Buenaventura de Bagnoregio formula esta tesis en términos tanto teológicos como jurídicos y el Papa Nicolás III acoge esta tesis en la bula *Exiit qui seminat* de 1279.

No debe olvidarse que la doctrina del uso había sido elaborada dentro de una estrategia defensiva contra los ataques, primero, de los maestros seculares y, después, de la curia de Aviñón, que cuestionaban la posibilidad misma del rechazo franciscano a toda forma de propiedad. El concepto *usus facti* [uso de hecho] y la idea de que el uso puede separarse de la propiedad sin duda representaron un instrumento eficaz, que permitió darle consistencia jurídica al genérico *vivere sine proprio* [vivir sin lo propio] de la regla, asegurando también, al menos en un primer momento, con la bula *Exiit qui seminat*, una victoria tal vez inesperada contra los maestros seculares. Sin embargo, como suele ocurrir, esta doctrina, precisamente en cuanto en esencia se proponía definir la pobreza con respecto al derecho, resultó ser un arma de doble filo, que abrió el camino al decisivo ataque de Juan XXII precisamente

en nombre del derecho (bula *Ad conditorem canonum*, de 1322). Una vez definido el estatus de la pobreza con argumentos puramente negativos respecto del derecho y según modalidades que presuponían la colaboración de la curia, que se había reservado la propiedad sobre los bienes de los que hacían uso los franciscanos, quedaba claro que la doctrina del *usus facti* representaba para los frailes menores un escudo bastante frágil contra la artillería pesada de los juristas curiales. Es posible, incluso, que al recibir la doctrina de Buenaventura sobre la posibilidad de separar el uso de la propiedad, Nicolás III haya sido consciente de la utilidad de definir de algún modo en términos jurídicos, así fueran negativos, una forma de vida que de otra manera se presentaba como inasimilable para el ordenamiento eclesiástico.

Puede decirse que, desde este punto de vista, quizá Francisco haya sido más visionario que sus sucesores, al rechazar la articulación en una conceptualidad jurídica y dejar absolutamente indeterminado su *vivere sine proprio*. Excepto por un punto (el capítulo IX de la *Regla no bulada*, a propósito del estado de necesidad, en el cual cita la máxima propiamente jurídica conforme a la cual *necessitas non habet legem* [la necesidad no tiene ley]), Francisco no le da a la pobreza ninguna determinación jurídica e incluso parece entender el *vivere sine proprio* en un sentido bastante amplio, que cuestiona incluso la posibilidad de algo así como una voluntad propia (cfr. *Admonitiones*, capítulo 2: come del árbol de la ciencia *is qui suam voluntatem appropriat* [aquel que se apropia de su voluntad]).

La exclusiva concentración en los ataques, primero de los maestros seglares y luego de la curia, aprisionando la doctrina del uso y de la pobreza dentro de una estrategia defensiva, les impidió a los teóricos franciscanos ponerla en relación con la forma de vida de los frailes menores en todos sus aspectos.

Querría ahora por lo tanto proseguir en clave filosófica el análisis y la definición del concepto de pobreza, más allá del contexto histórico del franciscanismo. Pensar la pobreza en una perspectiva filosófica significa pensarla como categoría ontológica. Es decir, pensarla aún no sólo en relación con el tener sino también y sobre todo en relación con el ser. Para ello utilizaré dos breves textos filosóficos. El primero es una conferencia de Martin Heidegger de 1945 publicada en *Heidegger Studies* en 1994, y el segundo, un fragmento de Walter Benjamin, probablemente escrito en 1916 y publicado sólo en 1992 en el cuarto volumen de los *Frankfurter Adorno Blätter*.

La conferencia de Heidegger fue dictada el 27 de junio de 1945 en el Castillo de Wildenstein, no lejos de Messkirch, donde después de los bombardeos de los aliados a Friburgo se había refugiado la Facultad de Filosofía. Los rusos estaban a punto de entrar a Berlín, mientras que las tropas francesas, que poco antes habían entrado en Friburgo, habían decretado la suspensión de los cursos y ese día se estaba celebrando el cierre del semestre. La conferencia de Heidegger era el colofón de esa ceremonia de clausura forzada. Es en relación con este contexto, por

cierto nada jubiloso, que tal vez debe considerarse el título escogido: *Die Armut*, la pobreza. Una anotación autógrafa en la primera página del manuscrito, efectivamente, reza: "Por qué, en el momento presente de la historia mundial, escojo interpretar para nosotros esta sentencia es algo que la interpretación misma deberá dejar en claro".

Las palabras que la conferencia se propone interpretar provienen de un fragmento de Hölderlin donde se lee: "Entre nosotros, todo se concentra en lo espiritual; para volvernos ricos, nos hemos vuelto pobres". Estas últimas palabras contienen una evidente alusión a 2 Cor, 8: "Jesucristo [...] siendo rico, por vosotros se hizo pobre a fin de que os enriquecierais con su pobreza", que Heidegger no podía no identificar, aunque en su comentario ni siquiera lo menciona.

Este no es el lugar para un análisis detallado del texto de la conferencia. Me limitaré a citar la definición que Heidegger da en ella de la pobreza:

> ¿Qué significa pobre? ¿En qué consiste la esencia de la pobreza? ¿Qué significa rico si sólo en la pobreza y a través de ella podemos volvernos ricos? Pobre y rico, según su habitual significado, conciernen a la posesión, al tener. La pobreza es un no tener [*Nicht-Haben*], o sea, un carecer de lo necesario [*Entbehren des Nötingen, entbehren* significa "sentir la falta de algo" pero también "echar de menos"]. La riqueza es un no-carecer de lo necesario, un tener más allá de lo necesario. La esencia de la pobreza consiste, sin embargo, en un ser [*Seyn*].

> Ser verdaderamente pobre significa: ser de modo tal que no carezcamos de nada excepto de lo no-necesario [*das Unnötige*, "lo superfluo"]. Carecer significa, verdaderamente, no poder ser sin lo no-necesario y así precisamente pertenecer sólo a lo no-necesario" (p. 8).

Pocas líneas más adelante, lo necesario es definido como lo que proviene de la necesidad [*Not*], o sea de la constricción [*Zwang*]. Lo no-necesario es, en cambio, lo que no proviene de la necesidad sino de lo libre [*Freien*].

Antes de intentar comentar esta definición, querría trazar una breve genealogía del término *Armut* en el pensamiento de Heidegger. Este aparece, en efecto, en el importantísimo curso de 1929-1930 *Los conceptos fundamentales de la metafísica. Mundo, finitud, soledad* para definir la condición del animal, es decir, su "pobreza de mundo" [*Weltarmut*]. La piedra es sin mundo, el animal es pobre de mundo [*weltarm*], el ser humano es configurador de mundo.

Inmediatamente antes de describir la relación del animal con su ambiente, Heidegger hace algunas consideraciones sobre el concepto de pobreza en general, que debe entenderse en sentido cualitativo y no cuantitativo. Con este fin, introduce, para definir la pobreza, el verbo *entbehren* que ya hemos encontrado:

> Ser pobre no significa simplemente no poseer nada, ni poco, ni menos que los demás. Ser pobre significa carecer, sentir la carencia [*entbehren*]. Este sentir la carencia

> es posible de diferentes maneras. Según cómo el pobre siente la carencia, o sea, qué comportamiento mantiene en el carecer, cómo se sitúa en relación con ello, cómo lo considera, en suma, según aquello de lo que carece y, sobre todo, cómo le falta, cómo se siente en ese carecer (p. 287).

Heidegger no cita el nombre de Francisco, pero es difícil no percibir en sus consideraciones un eco de las discusiones franciscanas sobre la pobreza y sobre el uso, sobre cómo debe comprenderse el uso que el pobre hace de aquello que usa, en particular en el conflicto entre los espirituales, que definían el uso de modo objetivo como *usus pauper* [uso pobre], y los conventuales, para quienes lo decisivo era la modalidad interior del uso (*uti re ut non sua* [usar un bien como si no fuese propio]) y no su objeto exterior.

Comoquiera que sea, en el curso de 1929-1930 la pobreza define no al ser humano, que es capaz de abrir un mundo y entrar en relación con lo abierto, sino al animal, que no es sin mundo, como la piedra, sino que experimenta de algún modo la carencia de este. Aquí Heidegger cita el pasaje de la *Epístola a los romanos* (8, 19) sobre la *apokaradokía tês ktiséos* [la ansiosa expectación de la creatura], la tormentosa espera de la naturaleza para su liberación de la esclavitud de la corrupción. El no tener mundo del animal debe entenderse, escribe Heidegger, como un carecer [*entbehren*], y el modo de ser del animal, como un ser pobre. La pobreza es, pues, definida esencialmente en los términos de una carencia.

En el curso de 1941-1942, acerca del himno *Andenken* [*El recuerdo*] de Hölderlin, Heidegger vuelve al concepto de pobreza, para pensar una determinación más positiva de esta. La pobreza, según sugiere, no debe definirse sólo como renuncia a la riqueza.

> Puede ser rico y usar la riqueza sólo aquel que se ha quedado pobre, en el sentido de una pobreza que no requiere renuncia alguna. La renuncia sigue siendo siempre un no tener que, así como no tiene, también inmediatamente querría tener todo, sin ser apropiada a esta posesión. Tal renuncia no surge del coraje [*Mut*] de la pobreza [*Armut*]. La renuncia que quiere tener es indigencia que continúa dependiendo de la riqueza, sin ser capaz de conocer su esencia genuina y las condiciones de su apropiación y sin querer someterse a ellas. La pobreza esencial y originaria es el coraje ante las cosas simples y originarias, coraje que no necesita depender de algo. Esta pobreza de ánimo capta la esencia de la riqueza y de ese modo conoce la ley y la manera en que esta se ofrece (p. 174).

Es evidente que aquí Heidegger busca pensar la pobreza no sólo de modo negativo, o sea como una renuncia a la riqueza, que depende aún de la riqueza. En este sentido, su crítica a la renuncia podría implicar también a la *abdicatio* [abdicación] de los franciscanos, prisionera de una misma determinación meramente negativa de la pobreza. Y la observación sobre la insuficiencia de una

indigencia que continúa dependiendo de la riqueza puede recordar la afirmación de Juan XXII, según la cual "una expropiación, después de la cual queda la misma indigente preocupación [*sollicitudo*] que había antes, no contribuye a la perfección". También de la tesis de Heidegger sobre la pobreza puede decirse, no obstante, que sigue dependiendo de su opuesto, ya que la única determinación positiva que se da de la pobreza es que esta "capta la esencia de la riqueza y de este modo conoce la ley y la manera en la cual esta se ofrece".

Si volvemos, en este punto, a la conferencia de 1945, notamos que Heidegger opera allí un desplazamiento decisivo tanto respecto del curso de 1929-1930 como del curso de 1941-1942. El "carecer" [*entbehren*], que en el primero definía la condición del animal como "pobre de mundo" y que estaba ausente en el segundo, define ahora la situación del ser humano, que experimenta, como el animal, una carencia. Es decir, la pobreza tiene un valor antropogenético, en una perspectiva donde la diferencia respecto al animal curiosamente parece esfumarse. Lo que le falta al ser humano no es, sin embargo, lo necesario, sino lo no-necesario, o sea precisamente eso "libre" y eso "abierto" que, en el curso de 1929-1930, definían su posesión esencial. Si, a través de la experiencia de la pobreza, el ser humano de ese modo, por una parte, es asimilado al animal y a su pobreza de mundo, por la otra, le abre el acceso a la verdadera riqueza. Ser pobres, o sea, sentir la falta sólo de lo no-necesario, significa en efecto "estar en relación con lo que libera" y, por lo tanto, con la riqueza

espiritual. Heidegger regresa aquí a la frase de Hölderlin de la cual había partido y hace de ella una interpretación que puede leerse en relación con el pasaje de Pablo del cual provenía: "Para volvernos ricos, nos hemos vuelto pobres. Volverse rico no sigue al ser pobre como el efecto sigue a la causa, sino que la auténtica pobreza [*Armseyn*] es en sí misma la riqueza. En la medida en que, a partir de la pobreza, no carezcamos de nada, entonces tenemos de todo de antemano, estamos en la sobreabundancia del ser, que desborda desde siempre lo necesitado en toda necesidad" (p. 9).

El acercamiento estratégico al animal y a su pobreza de mundo apunta, en definitiva, a una inversión dialéctica de la pobreza en riqueza, de la necesidad material en la superficialidad espiritual. Y, curiosamente, con un brusco regreso a la situación histórica de Alemania y Europa, esta inversión se presenta como una receta para hacerle frente al comunismo: "Pobres no nos volveremos por lo que, bajo el inadecuado nombre de comunismo, se anuncia como destino del mundo histórico [...] En el ser pobre, el comunismo no es simplemente evitado o sorteado, sino que es superado en su esencia. Sólo de ese modo podremos de veras ponerle fin" (p. 11).

Si me he detenido en estos textos de Heidegger es para mostrar su insuficiencia. He mencionado las analogías con respecto a la estrategia franciscana: la asimilación a la condición animal y la determinación subjetiva e interior de la pobreza. Heidegger, así como los franciscanos, no sólo no llega a una determinación positiva de la pobreza, que de

todos modos, en la conferencia, sigue dependiendo de la riqueza, sino que esa determinación negativa es invertida arbitrariamente en positivo, lo que los franciscanos se habían cuidado muy bien de no hacer.

La concepción heideggeriana de la pobreza, por consiguiente, no podía servirme. Por el contrario, otro texto me dio una indicación esencial: *Notizen zu einer Arbeit über die Kategorie der Gerechtigkeit* [Apuntes para un trabajo sobre la categoría de justicia, 1916] de Walter Benjamin. Se trata de un texto fragmentario y oscuro, en el cual el concepto de pobreza no figura pero me interesa porque la justicia allí se define como "la condición de un bien que no puede devenir posesión [*Besitz*]" (p. 41). Sólo este bien, prosigue el texto, "es el bien a través del cual los bienes se vuelven sin posesión [*besitzlos*, pero el adjetivo también quiere decir 'pobre']".

La justicia por lo tanto nada tiene que ver con la repartición de los bienes según las necesidades ni con la buena voluntad de los seres humanos. Esta, escribe Benjamin, "no parece referirse a la buena voluntad de un sujeto, sino que constituye un estado del mundo [*einen Zustand der Welt*]". Como tal, la justicia se opone a la virtud porque, mientras que la virtud designa la categoría ética de lo debido, "la justicia designa la categoría ética de lo existente". Por lo tanto, continúa Benjamin con una formulación que se distancia fuertemente de la ética kantiana, "puede exigirse la virtud, pero la justicia en última instancia únicamente puede *ser* [*nur sein*], como estado del mundo o como estado de Dios" (ibíd.).

Lo que hallo de nuevo e importante en este fragmento benjaminiano es precisamente el hecho de que la justicia sea quitada de la esfera del deber y de la virtud –y, en general, de la subjetividad– para adquirir el significado ontológico de un estado del mundo, en el que este aparece como inapropiable y "pobre". Esto significa que el carácter de inapropiable no le es atribuido por los seres humanos, sino que proviene del bien mismo.

Es sobre esta base que debe repensarse el asunto de la pobreza. Este concepto puede liberarse de la dimensión negativa en la que suele quedar aprisionado sólo si se lo piensa a partir de la relación con algo que es por sí mismo inapropiable.

Querría por ello proponer esta definición de la pobreza: *la pobreza es la relación con un inapropiable; ser pobre significa: mantenerse en relación con un bien inapropiable.* La pobreza es, como decían los franciscanos, *expropiativa*, no porque implique una renuncia sino porque se arriesga a tener una relación con lo inapropiable y permanece en ella. Esto significa el *vivere sine proprio* de Francisco: no tanto o no sólo un acto de renuncia a la propiedad jurídica, sino una forma de vida que, en cuanto mantiene relación con un inapropiable, está desde siempre consecutivamente fuera del derecho y jamás puede apropiarse de nada.

Desde esta perspectiva, también el concepto franciscano de uso adquiere un nuevo y más amplio significado. Este ya no designa sólo la negación de la propiedad, sino la relación que el pobre tiene con el mundo en cuanto inapropiable. Ser pobre significa usar, y usar no significa

simplemente utilizar algo, sino estar en relación con un inapropiable.

Si, en palabras de Benjamin, la justicia es la condición de un bien que no puede convertirse en posesión, entonces también la proximidad entre la pobreza y la justicia adquiere un significado decisivo. Dado que si se entienden pobreza y justicia en referencia a la condición de un bien inapropiable, entonces estas cuestionan el orden mismo del derecho en cuanto basado en la posibilidad de la apropiación.

La demostración de que semejante concepción del uso como relación con un inapropiable no es absolutamente peregrina nos la da la experiencia, que nos ofrece ejemplos diarios de cosas inapropiables con las que no obstante estamos en constante relación. Aquí nos proponemos analizar tres de estos inapropiables: el cuerpo, la lengua y el paisaje.

Un correcto planteamiento del tema del cuerpo fue diferido por mucho tiempo por la doctrina fenomenológica del cuerpo propio. Según esta doctrina –que alcanza su lugar tópico en la polémica de Edmund Husserl y Edith Stein contra la teoría de Theodor Lipps de la empatía–, la experiencia del cuerpo sería, junto con la del Yo, lo más propio u originario que hay.

> El darse originario de un cuerpo –escribe Husserl– sólo puede ser el darse originario de mi cuerpo y de ningún otro [*meines und keines andern Leibes*]. La apercepción de mi cuerpo es de modo originalmente esencial

> [*urwesentlich*] la primera y la única que es plenamente originaria. Sólo si he constituido mi cuerpo, puedo percibir cualquier otro cuerpo como tal, y esta última apercepción tiene respecto de la otra un carácter mediato (*Zur Phänomenologie der Intersubjektivität* [Sobre la fenomenología de la intersubjetividad], parte II, p. 7).

No obstante, justamente este enunciado apodíctico sobre el carácter originariamente "mío" del darse de un cuerpo no cesa de suscitar aporías y dificultades.

La primera es la percepción del cuerpo de otro. En efecto, este no se percibe como un cuerpo inerte [*Körper*], sino como un cuerpo viviente [*Leib*], dotado, como el mío, de sensibilidad y percepción. En los apuntes y en las redacciones fragmentarias que componen los volúmenes XIII y XIV de las *Husserliana*, se dedican páginas y páginas al problema de la percepción de la mano de otro. ¿Cómo es posible percibir una mano como viva, esto es, no simplemente como una cosa, una mano de mármol o pintada, sino como una mano "de carne y hueso", y que, sin embargo, no es mía? Si a la percepción del cuerpo le pertenece originariamente la característica de ser mío, ¿cuál es la diferencia entre la mano de otro, que en este momento veo y me toca, y la mía? No puede tratarse de una inferencia lógica ni de una analogía porque yo "siento" la mano de ese otro, me identifico con ella y su sensibilidad me es dada en una suerte de inmediata presentificación [*Vergegenwärtigung*] (parte I, pp. 40-41). ¿Qué impide pensar, entonces, que la mano de otro y la mía se han dado

cooriginariamente y que sólo en un segundo momento se produce la distinción?

El asunto era particularmente delicado, porque en el momento en que Husserl escribía sus apuntes, el debate en torno al tema de la empatía [*Einfühlung*] estaba todavía bastante activo. En un libro publicado algunos años antes (*Leitfaden der Psychologie* [Manual de psicología], 1903), Theodor Lipps había desestimado que las experiencias empáticas, en las que un sujeto se ve de pronto transferido a las vivencias de otro, pudieran ser explicadas a través de la imitación, la asociación o la analogía. Cuando observo con la mayor atención al equilibrista que camina suspendido en el vacío y grito con horror cuando parece que este está a punto de caerse, estoy de algún modo "junto" a él y siento su cuerpo como si fuera el mío, y el mío, como si fuera el suyo. "No sucede aquí –escribe Husserl– que yo primero constituya solipsistamente mis cosas y mi mundo, y que luego empáticamente aprehenda el otro yo, como constituyente *per se* solipsistamente de su mundo, y que luego aún uno se identifique con el otro; más bien, mi unidad sensible, en la medida en que la multiplicidad ajena no está separada de la mía, es *eo ipso* empáticamente percibida como idéntica a ella" (parte II, p. 10).

Lo que de este modo se cuestionaba seriamente era el axioma de la originariedad del cuerpo propio. Como Husserl no podía no admitir, la experiencia empática introduce en la constitución solipsista del cuerpo propio una "trascendencia" en la cual la conciencia parece ir más allá de sí misma, y se vuelve problemático distinguir

una vivencia propia de la de otro (parte II, p. 8). Tanto más problemático cuanto que Max Scheler, quien había procurado aplicar a la ética los métodos de la fenomenología husserliana, postuló sin reservas –con una tesis que Edith Stein habría de definir como "fascinante" aunque errónea– una corriente originaria e indiferenciada de vivencias en la cual el yo y el cuerpo de otro son percibidos del mismo modo que los propios.

Ninguno de los intentos de Husserl y su alumna de restaurar la primacía y la originariedad del cuerpo propio resulta por fin convincente. Como ocurre toda vez que insisten en mantener una certeza que la experiencia ha revelado falaz, estos caen en una contradicción que, en este caso, toma la forma de un oxímoron, de una originariedad-no-originaria. "Ni el cuerpo ajeno ni la subjetividad ajena –escribe Husserl– me son dados *originaliter*, y, sin embargo, esa persona allí me es dada originariamente en mi mundo ambiente" (parte II, p. 234). (De modo aún más contradictorio, Edith Stein escribe:

> Al vivir en la alegría del otro, no experimento ninguna alegría originaria, esta no brota viva en mi yo ni tampoco tiene el carácter de haber-estado-viva-una vez, como la alegría recordada [...] El otro sujeto es originario si bien yo no lo vivo como originario; la alegría que brota en él es originaria si bien yo no la vivo como originaria. En mi vivencia no originaria, me siento acompañada por una vivencia originaria, que no es vivida por mí y, con todo, existe y se manifiesta en mi vivencia no originaria".)

En este "vivir no originariamente una originariedad", la originariedad del cuerpo propio se mantiene, por decirlo así, de mala fe, sólo a condición de dividir la experiencia empática en dos momentos contradictorios. La participación inmediata en la vivencia ajena, que Lipps expresaba como mi ser plena y angustiosamente transportado "junto" al equilibrista que camina sobre la cuerda, es apresuradamente dejada de lado. En todo caso, lo que la empatía muestra –pero, junto con ella, sería necesario mencionar la hipnosis, el magnetismo, la sugestión, que en aquellos mismos años parecen capturar obsesivamente allí la atención de los psicólogos y de los sociólogos– es que cuanto más se afirma el carácter originario de la "propiedad" del cuerpo y de la vivencia, más fuerte y originaria se manifiesta en ella la intrusión de una "impropiedad", como si el cuerpo propio proyectase en cada ocasión una sombra, que en ningún caso puede ser separada de él.

En el ensayo de 1935, *De la evasión*, Emmanuel Lévinas somete las experiencias corpóreas, tanto familiares como desagradables, a un despiadado examen: la vergüenza, la náusea, la necesidad. Según uno de sus gestos característicos, Lévinas exagera y lleva al extremo el análisis del ser-ahí de su maestro Heidegger, hasta exhibir, por así decirlo, su rostro nocturno. Si, en *Ser y tiempo*, el ser-ahí es irreparablemente arrojado a una facticidad que le es impropia y que no ha escogido, de modo que él cada vez tiene que asumir y aprehender la misma impropiedad, esta estructura ontológica encuentra ahora su formulación

paródica en el análisis de la necesidad corpórea, de la náusea y de la vergüenza. Lo que define, de hecho, estas experiencias no es una falta o un defecto de ser, que buscamos colmar o de las cuales tomamos distancia: se basan, por el contrario, en un movimiento doble, en el cual el sujeto se encuentra, por una parte, entregado irremisiblemente a su cuerpo y, por la otra, del mismo modo inexorablemente incapaz de asumirlo.

Imagínese un caso ejemplar de vergüenza: la vergüenza por la desnudez. Si, en la desnudez, sentimos vergüenza, es porque en ella nos encontramos remitidos a algo delo cual no podemos en forma alguna desdecirnos.

> La vergüenza aparece cada vez que no logramos olvidar nuestra desnudez. Se refiere a todo lo que se querría ocultar y que no podemos cubrir [...] Lo que aparece en la vergüenza es precisamente el hecho de estar aferrados a nosotros mismos, la imposibilidad radical de escaparnos para ocultarnos a nosotros mismos, la presencia irremisible del yo a sí mismo. La desnudez es vergonzosa cuando es la patencia de nuestro ser, de su intimidad última [...] Es nuestra intimidad, es decir, nuestra presencia a nosotros mismos la que es vergonzosa (pp. 86-87).

Esto significa que, en el instante en el cual lo que nos es más íntimo y propio –nuestro cuerpo– es irreparablemente puesto al desnudo, este se nos presenta como lo más ajeno, que no podemos en modo alguno asumir y querríamos, por este motivo, ocultar.

Este doble, paradójico movimiento es aún más evidente en la náusea y en la necesidad corpórea. La náusea es, en efecto, "una presencia repugnante de nosotros para nosotros mismos" que, en el instante en el que es vivida, se nos "presenta como insuperable" (p. 89). Cuanto más el estado nauseabundo, con sus conatos de vómito, me entrega a mi vientre, como a mi única e irrefutable realidad, tanto más me vuelve ajeno e inapropiable: no soy otra cosa que náusea y conato, y, sin embargo, no puedo aceptarlos ni expulsarlos. "Hay, en la náusea, un rechazo a quedarse, un esfuerzo por salirse de ella. Mas este esfuerzo desde el inicio se caracteriza por su desesperación [...] En la náusea, que es una imposibilidad de ser lo que se es, estamos al mismo tiempo aferrados a nosotros mismos, ceñidos en un círculo que nos sofoca" (p. 90).

La naturaleza contradictoria de la relación con el cuerpo alcanza su masa crítica en la necesidad. En el momento en el que siento un impulso incontenible de orinar, es como si toda mi realidad y mi presencia se concentraran en esa parte de mi cuerpo de la cual proviene la necesidad. Me es absoluta e implacablemente propia y, no obstante, precisamente por esto, justamente porque estoy aferrado a ella sin escapatoria, se vuelve la cosa más ajena e inapropiable. El instante de la necesidad pone al desnudo la verdad del cuerpo propio: este es un campo de tensiones polares cuyos extremos están definidos por un estar-entregado-a y por un no-poder-asumir. Mi cuerpo me es dado originariamente como la cosa más propia, sólo en la medida en la que revela ser absolutamente inapropiable.

Existe, en esta perspectiva, una analogía estructural entre el cuerpo y la lengua. En efecto, también la lengua –en particular en la figura de la lengua materna– se presenta para cada hablante como lo que hay de más íntimo y propio; y, sin embargo, hablar de una "propiedad" y de una "intimidad" de la lengua es ciertamente engañoso, desde el momento en que la lengua le sucede al ser humano desde afuera, a través de un proceso de transmisión y de aprendizaje que puede ser arduo y penoso y es sobre todo impuesto al infante antes que querido por él. Y mientras el cuerpo parece particular a cada individuo, la lengua es por definición compartida por otros y objeto, como tal, de un uso común. Así como la constitución corpórea según los estoicos, la lengua es algo con lo cual el viviente debe familiarizarse en una más o menos prolongada *oikeiosis*, que parece natural y casi congénita; sin embargo –como testimonian los *lapsus*, los balbuceos, los olvidos repentinos y las afasias–, ella es y siempre permanece en alguna medida ajena al hablante.

Esto es tanto más evidente en aquellos –los poetas– cuyo oficio es precisamente el de dominar y apropiarse de la lengua. Ellos deben, por esto, ante todo abandonar las convenciones y el uso común y volver extranjera, por así decirlo, la lengua que deben dominar, inscribiéndola en un sistema de reglas tan arbitrarias como inexorables; extranjera hasta tal punto que, conforme a una tenaz tradición, no son ellos quienes hablan, sino un principio distinto y divino (la musa) que profiere el poema al cual el poeta se limita a prestar la voz. La apropiación de la lengua

que los poetas procuran es, pues, en la misma medida una expropiación, de modo que el acto poético se presenta como un gesto bipolar, que torna ajeno en cada ocasión lo que debe ser puntualmente apropiado.

Podemos llamar "estilo" y "maniera" a los modos en los cuales este gesto doble se marca en la lengua. Es preciso abandonar aquí las consabidas representaciones jerárquicas, por las cuales la *maniera* sería una perversión y una decadencia del estilo, que por definición hace que le siga siendo superior. Estilo y *maniera* nombran más bien los dos polos irreductibles del gesto poético: si el estilo marca su rasgo más propio, la *maniera* registra una exigencia inversa de expropiación y de no pertenencia. Apropiación y desapropiación aquí deben tomarse al pie de la letra, como un proceso que invierte y transforma la lengua en todos sus aspectos. El lingüista Ernst Lewy, quien había sido profesor de Walter Benjamin en Berlín, publicó en 1913 el estudio "Zur Sprache des alten Goethe: ein Versuch über die Sprache des Einzelnen" ["Sobre la lengua del viejo Goethe. Ensayo sobre la lengua del individuo"]. Había observado, como otros antes que él, la evidente transformación de la lengua de Goethe en sus obras más tardías; pero, mientras que los críticos e historiadores de la literatura la habían definido en términos de estilemas intralingüísticos y de artificios seniles, Lewy, quien era especialista en lenguas uralo-altaicas, había señalado que, en el uso del anciano poeta, el alemán evolucionaba desde la morfología de las lenguas indoeuropeas hacia formas diferentes, similares a las de las lenguas aglutinantes, como

el turco. Entre estos cambios tardíos, enumeraba la propensión a formar construcciones adjetivas compuestas del todo inusuales, la prevalencia de sintagmas nominales y la tendencia a omitir los artículos. Se exiliaba a la lengua, entonces, más allá de sus fronteras, hacia territorios cada vez más lejanos, como si el poeta escribiera a la sazón en una lengua que le era tan propia que se había vuelto completamente extranjera.

Este tipo de tensiones, que se encuentran a menudo en la obra tardía de los artistas (baste pensar, para el caso de la pintura, en el viejo Tiziano o en Miguel Ángel), muchas veces son catalogadas por los críticos como manierismos. Ya los gramáticos alejandrinos habían notado que el estilo de Platón, tan diáfano en sus primeros diálogos, se vuelve, en los últimos, oscuro y exageradamente paratáctico. Similares consideraciones pueden aplicarse al Hölderlin posterior a las traducciones de Sófocles, tan dividido entre la técnica basta y fragmentada de los himnos y la suavidad estereotipada de los poemas firmados con el heterónimo de Scardanelli. De igual modo, en las últimas novelas de Melville, los manierismos y las divagaciones proliferan hasta tal punto que ponen en juego la forma misma de la novela, desplazándola hacia otros géneros menos legibles, como el tratado filosófico o el centón erudito.

En los ámbitos donde el concepto de *maniera* se define con mayor rigor (la historia del arte y la psiquiatría), este designa un proceso bipolar: es, al mismo tiempo, la excesiva adhesión a un uso o a un modelo (estereotipos, repeticiones)

y la imposibilidad de identificarse en verdad con él (extravagancia, unicidad). De este modo, en la historia del arte, el manierismo presupone el conocimiento de un estilo que se quiere seguir a toda costa y que, en cambio, se trata de evitar, más o menos inconscientemente, a través de su exageración; en psiquiatría, la patología del manierista se manifiesta a través de gestos y comportamientos extraños e inexplicables y, por otra parte, en la voluntad de ganar, por los mismos medios, un terreno propio y una identidad.

Consideraciones análogas pueden hacerse para la relación del hablante con su inapropiable lengua: esta define un campo de fuerzas polares, tensadas entre el idiotismo y el estereotipo, lo demasiado propio y la más completa ajenidad.

Únicamente en este contexto la oposición entre estilo y *maniera* adquiere su verdadero significado. Son estos dos polos en cuya tensión vive el gesto del poeta: el estilo es una apropiación desapropiadora (una negligencia sublime, un olvidarse en lo propio), la *maniera*, una desapropiación apropiadora (un presentirse o un recordarse en lo impropio).

Podemos, entonces, llamar "uso" al campo de tensión cuyos polos son el estilo y la *maniera*, la apropiación y la expropiación. Y no sólo en el poeta, sino en todo hablante respecto de su lengua, y en todo viviente respecto de su cuerpo, hay siempre, en el uso, una *maniera* que toma distancia del estilo, un estilo que se desapropia en *maniera*. Todo uso es, en este sentido, un gesto polar: por una parte, apropiación y hábito; por la otra, pérdida y

expropiación. "Usar" –de aquí la amplitud semántica del término, que indica tanto el uso en sentido estricto como la costumbre– significa oscilar incesantemente entre una patria y un exilio: habitar.

El tercer ejemplo de lo inapropiable es algo sobre lo que nunca deberemos dejar de reflexionar: el paisaje. Un intento de definirlo debe comenzar por exponer su relación con el ambiente y con el mundo. No porque el tema del paisaje tal como ha sido abordado por los historiadores del arte, por los antropólogos y por los historiadores de la cultura sea irrelevante; sino porque lo decisivo es constatar las aporías de las cuales estas disciplinas permanecen prisioneras cada vez que intentan definir el paisaje. No sólo no está claro si se trata de una realidad natural o un fenómeno humano, un lugar geográfico o un lugar del alma; sino que, en este segundo caso, tampoco queda claro si debe ser considerado como consustancial al ser humano o si, por el contrario, no es una invención moderna.

Con frecuencia se ha repetido que laprimera aparición de una sensibilidad al paisaje es la carta de Petrarca que describe la ascensión al monte Ventoux, *sola videndi insignem loci altitudinem cupiditate ductus* [conducido a la notable altura por el solo deseo de observar]. En el mismo sentido se ha podido afirmar que la pintura de paisaje, desconocida para la Antigüedad, sería una invención de la pintura holandesa del siglo XV. Ambas afirmaciones son falsas. No sólo el lugar y la fecha de la carta son con seguridad ficticios, sino que la cita de Agustín que Petrarca

introduce en ella (X, 8, 15) para estigmatizar su *cupiditas videndi* [deseo de observar] implica que ya en el siglo IV las personas amaban contemplar el paisaje: *et eunt homines mirari alta montium et ingentes fluctus maris et latissimo lapsus fluminum* [y viajan los hombres para admirar la altura de los montes, las enormes olas del mar, los amplísimos cursos de los ríos]. Numerosos pasajes testimonian, antes bien, una auténtica pasión de los antiguos por la contemplación desde lo alto (*magnam capies voluptatem* [obtendrás un gran placer] –escribe Plinio, *Ep.*, 6.13– *si hunc regiones situm ex monte prospexeris* [si vieres las regiones desde el monte]), una visión que los etólogos inesperadamente han encontrado en el reino animal, donde se ven cabras, vicuñas, felinos y primates encaramarse a un lugar elevado para luego contemplar, sin razón aparente alguna, el paisaje circundante (Fehling, pp. 44-48). En cuanto a la pintura, no sólo los frescos pompeyanos, sino también las fuentes muestran que los griegos y los romanos conocían la pintura paisajística, que llamaban *topiographia* o "escenografía" [*skenographia*]. Se han conservado, además, los nombres de paisajistas, como Ludius, *qui primus instituit amoenissimam parietum picturam* [quien primero dispuso la muy agradable pintura de las paredes], y Serapio –de quien conocemos que sabía pintar escenografías de paisajes, pero no figuras humanas [*hic scaenas optime pinxit, sed hominem pingere non potuit* (pinta óptimamente escenas, pero no puede pintar un hombre)]–. Y quien ha observado lospetrificados, somnolientos paisajes pintados sobre los muros de las villas de la Campania,

que Mijaíl Ivánovich Rostóvtsev llamaba sacroidílicos [*sakral-idyllisch*], sabe que se encuentra ante algo extremadamente difícil de comprender,pero que reconoce de forma inequívoca como paisajes.

El paisaje es, pues, un fenómeno que atañe en modo esencial al ser humano –y, acaso, al viviente como tal– y, sin embargo, parece escapar a toda definición. Sólo mediante una consideración filosófica podrá, eventualmente, revelar su verdad.

En el curso *Los conceptos fundamentales de la metafísica. Mundo, finitud, soledad*, Heidegger busca definir la estructura fundamental de lo humano como un pasaje desde la "pobreza de mundo" del animal hacia el ser-en-el-mundo que define el *Dasein*. En la línea de los trabajos de Jakob von Uexküll y de otros zoólogos, páginas de extrema agudeza son dedicadas a la descripción y al análisis de la relación del animal con su ambiente [*Umwelt*]. El animal es pobre de mundo [*weltarm*] porque permanece prisionero de la relación inmediata con una serie de elementos (Heidegger llama "desinhibidores" a los que von Uexküll llamaba "portadores de significado") que sus órganos receptivos han seleccionado en el ambiente. La relación con estos desinhibidores es tan estrecha y totalizadora que el animal está literalmente "aturdido" y "capturado" en ellos. Como ejemplo icástico de este aturdimiento, Heidegger refiere al experimento en el cual una abeja es colocada en un laboratorio frente a una taza llena de miel. Si, después de que comienza a succionar, se corta el abdomen de la abeja, esta continúa tranquilamente succionando, mientras

se ve cómo la miel se derrama desde el abdomen cortado. La abeja está tan absorbida en su desinhibidor que nunca puede colocarse delante de él para percibirlo como algo que existe objetivamente en sí y para sí. Por cierto, respecto de la piedra, que está absolutamente privada de mundo, el animal está de algún modo abierto a sus desinhibidores y no obstante nunca puede verlos como tales. "El comportamiento del animal –escribe Heidegger– nunca es un aprender algo en cuanto algo" (Heidegger, p. 376). Por esto el animal permanece encerrado en el círculo de su ambiente y jamás puede abrirse en un mundo.

El tema filosófico del curso es el del límite –es decir, al mismo tiempo, la separación extrema y la vertiginosa proximidad– entre lo animal y lo humano. ¿De qué modo algo como un mundo se abre para el ser humano? El pasaje desde el ambiente hacia el mundo no es, en realidad, simplemente el pasaje de una clausura a una apertura. El animal, de hecho, no sólo no ve lo abierto, el ente en su ser develado, sino que tampoco percibe la propia no-apertura, su ser capturado y aturdido en los propios desinhibidores. La alondra, que se eleva en el aire, "no ve lo abierto", pero tampoco está en condiciones de referirse a la propia clausura. Heidegger dice que "el animal está excluido del ámbito esencial del conflicto entre develamiento y velamiento" (Heidegger, p. 282). La apertura del mundo comienza en el ser humano precisamente a partir de la percepción de una no-apertura.

En el curso, el operador metafísico en el que se actualiza el pasaje desde la pobreza de mundo del animal

hacia el mundo humano es, en efecto, el "aburrimiento profundo" [*tiefe Langeweile*], en el cual precisamente la clausura del ambiente animal se experimenta como tal. En el aturdimiento, el animal estaba en relación inmediata con su desinhibidor, expuesto y absorto en él de modo que este nunca podía revelarse como tal. Aquello de lo que el animal es incapaz es precisamente de suspender y desactivar su relación con el círculo de sus desinhibidores específicos. La experiencia del aburrimiento profundo, que Heidegger describe con minuciosidad, es una suerte de parodia extrema del aturdimiento animal. En el aburrimiento –precisamente como el animal en su desinhibidor–, somos "absorbidos" y "aturdidos" en las cosas; pero estas, a diferencia de lo que ocurre en el animal, se nos sustraen en la misma medida en que estamos aferrados a ellas. "El Ser-ahí se encuentra así entregado al ente que se sustrae en su totalidad" (p. 185). El ser humano, al aburrirse, es entregado a algo que se le sustrae, exactamente como el animal, en su aturdimiento, está expuesto a un no-develamiento. Pero, a diferencia del animal, el ser humano, al permanecer en el aburrimiento, suspende la relación inmediata con el ambiente: es un animal que se aburre y así percibe por primera vez como tal –o sea, como un ente– al desinhibidor que se le sustrae.

Esto significa, entonces, que el mundo no se abre a un espacio nuevo y ulterior, más amplio y luminoso, conquistado allende los límites del ambiente animal y sin relación con este. Al contrario, el mundo sólo se abre por medio de una suspensión y una desactivación de la relación

animal con el desinhibidor. Lo abierto, el libre espacio del ser, no nombra algo radicalmente distinto respecto de lo no-abierto del animal: es únicamente la aprehensión de un no-develado, la suspensión y la captura del no-ver-la alondra-lo abierto. La apertura que está en cuestión en el mundo es esencialmente apertura a una clausura y aquel que mira en lo abierto ve sólo un cerrarse, ve sólo un no-ver.

Por esto –en cuanto el mundo se abre sólo a través de la interrupción y la anulación de la relación del viviente con su desinhibidor– el ser desde el inicio está atravesado por la nada y el mundo está constitutivamente marcado por la negatividad y el extrañamiento.*

Sólo puede comprenderse qué es el paisaje si se acepta que, con respecto al ambiente animal y al mundo humano, representa un estadio ulterior. Cuando miramos un paisaje, ciertamente vemos lo abierto, contemplamos el mundo, con todos los elementos que lo componen (las fuentes antiguas enumeran entre estos a los bosques, las colinas, los espejos de agua, las aldeas, los promontorios, las surgentes, los torrentes, los canales, los rebaños y los pastores, gente a pie o en barcas, que se dirige a la caza o a la vendimia...); pero estos, que ya no formaban parte de un ambiente animal, ahora están, por así decirlo, desactivados uno a uno en el plano del ser y percibidos en su conjunto en una nueva dimensión. Los vemos perfecta y límpidamente como

* Aquí se traduce como "extrañamiento" al término italiano *spaesamento*, el cual debe entenderse también como "desambientación", "desaclimatización" o "deshabituación", la sensación y el sentimiento de estar fuera del país, de la aldea, del *pago* [N. de T.].

nunca y, sin embargo, ya no los vemos más, perdidos –feliz, inmemorialmente perdidos– en el paisaje. El ser, *en état de paysage* [en estado de paisaje], está suspendido y vuelto inoperoso, y el mundo, devenido perfectamente inapropiable, va, por así decirlo, más allá del ser y de la nada. Ya no animal ni humano, quien contempla el paisaje es únicamente paisaje. Ya no procura comprender, sólo mira. Si el mundo era la inoperosidad del ambiente animal, el paisaje es inoperosidad de la inoperosidad, ser desactivado. Ni desinhibidores animales ni entes: los elementos que forman el paisaje son ontológicamente neutros. Y la negatividad, que, en la forma de la nada y de la no-apertura, era inherente al mundo –puesto que este provenía de la clausura animal, de la cual era sólo una suspensión– está ahora desestimada.

En cuanto ha sido llevado, en este sentido, más allá del ser, el paisaje es la forma eminente del uso. En él, uso de sí y uso del mundo coinciden punto por punto. La justicia, como estado del mundo en su calidad de inapropiable, es aquí la experiencia decisiva. El paisaje es la morada en lo inapropiable como forma-de-vida, como justicia. Por esto, si, en el mundo, el ser humano era necesariamente arrojado y extrañado, en el paisaje está finalmente en casa. *Pays!*, ¡país! (de *pagus*, "pago", "aldea") es en su origen, según los etimólogos, el saludo que se intercambiaban aquellos que se reconocían de la misma aldea. El paisaje es la casa del ser.

## IV. ¿Qué es un mando?

Hoy intentaré simplemente presentarles el informe de una investigación en curso, relacionada con la arqueología del mando. Más que una doctrina que haya de transmitirse, se tratará sobre conceptos en su relación estratégica con un problema o sobre instrumentos en su relación con un posible uso que ustedes decidirán, si así lo desean, poner en práctica o no.

Al inicio de la investigación, me di cuenta de inmediato de que se me presentaban dos dificultades preliminares que no había previsto. La primera era que la formulación misma de la investigación –la arqueología del mando– contenía en sí una suerte de aporía o contradicción. La arqueología es la investigación de un *arché*, de un origen, pero el término griego *arché* tiene dos significados: significa tanto "origen", "principio", cuanto "mando", "orden". Así, el verbo *árcho* significa "comenzar, ser el primero en hacer algo", pero también "mandar", "ser el jefe". Sin olvidar que el arconte (literalmente, "el que comienza") era en Atenas la magistratura suprema.

Esta homonimia o, más bien, esta polisemia es en nuestras lenguas un hecho tan común que no nos sorprende encontrar enumerados para un mismo lema en nuestros

diccionarios significados al menos aparentemente muy lejanos entre sí, que luego el paciente trabajo de los lingüistas intenta reunir en un étimo común. Creo que este doble movimiento de diseminación y reunificación semántica es consustancial con nuestras lenguas y que sólo a través de ese gesto contradictorio una palabra puede realizar su significado. En todo caso, en lo referido al término *arché*, puede comprenderse que de la idea de un origen se desprende la de un mando; que del hecho de ser el primero en hacer algo resulte el de ser el jefe. Y a la inversa, quien manda es también el primero, así como en el origen hay un mando.

Es precisamente esto lo que leemos en la Biblia. En la traducción griega realizada por los rabinos de Alejandría en el siglo III a.C., el Génesis comienza con la frase "*èn archéi*, al principio Dios creó el cielo y la tierra"; pero, tal como leemos inmediatamente después, los creó mediante un mando, es decir, un imperativo: *genétheto*, "Y Dios dijo: 'Hágase la luz'". Lo mismo ocurre en el Evangelio de Juan: "*enarchei*, al principio estaba el *lógos*, la palabra". Pero una palabra que está en el principio, antes de todo lo demás, sólo puede ser un mando. Creo entonces que la traducción quizá más correcta de este célebre *íncipit* debería ser no "al principio estaba la palabra", sino "en el mando –o sea, en la forma de un mando– estaba la palabra". Si esta traducción hubiese prevalecido, muchas cosas serían más claras, no sólo en la teología, sino también y sobre todo en la política.

Ahora querría atraer su atención sobre este hecho que sin duda no es casual: en nuestra cultura, el *arché*, el

origen, también es siempre el mando, el inicio también es siempre el principio que gobierna y comanda. Es tal vez por una irónica conciencia de esta coincidencia que el término griego *archós* significa tanto "comandante" como "ano": el espíritu de la lengua, al que le gustan las bromas, convierte en un juego de palabras el teorema según el cual el origen debe ser también "fundamento" y principio de gobierno. El prestigio del origen en nuestra cultura deriva de esta homonimia estructural: el origen es eso que comanda y gobierna no sólo el nacimiento sino también el crecimiento, el desarrollo, la circulación y la transmisión –en una palabra, la historia– de aquello a lo que ha dado origen. Ya se trate de un ser, de una idea, de un saber o de una praxis, en ningún caso el inicio es un simple exordio, que luego desaparece en lo que sigue; al contrario, el origen nunca deja de comenzar, o sea, de comandar y gobernar lo que ha puesto en ser.

Esto es cierto en la teología, según la cual Dios no sólo creó el mundo, sino que lo gobierna y no deja de gobernarlo, en una creación continua, dado que, si no lo hiciera, este iría a la ruina. Pero es cierto también en la tradición filosófica y en las ciencias humanas, para las cuales existe un nexo constitutivo entre el origen de algo y su historia, entre lo que funda y da inicio y lo que guía y gobierna.

En este sentido, piénsese en la función decisiva que el concepto de *Anfgang*, "inicio", tiene en el pensamiento de Heidegger. El inicio para él nunca puede convertirse en un pasado, nunca deja de ser presente, porque este determina y comanda la historia del ser. Con una de esas

figuras etimológicas que le eran caras, Heidegger remitió el término alemán que significa "historia" [*Geschichte*] al verbo *schicken*, que significa "enviar", "mandar", y al término *Geschick*, que significa "destino", sugiriendo de este modo que lo que llamamos una época histórica es en realidad algo que ha sido mandado y enviado por un *arché*, por un inicio que permanece oculto y, sin embargo, operante en lo que mandado y comandado (*comandar*, si es que podemos también nosotros bromear con la etimología, proviene de *mandare*, que en latín significa tanto "mandar" como "dar una orden o un encargo").

*Arché* en el sentido de origen y *arché* también en el sentido de mando coinciden aquí perfectamente, y esta íntima conexión entre inicio y mando antes bien define la concepción heideggeriana de la historia del ser.

Aquí sólo querría hacer mención al hecho de que el tema de la conexión entre el origen y el mando ha producido en el pensamiento posheideggeriano dos interesantes desarrollos. El primero, que podríamos definir como la interpretación anarquista de Heidegger, es el excelente libro de Reiner Schürmann *Le principe d'anarchie* [*El principio de anarquía*] (1982), un intento de separar el origen del mando para llegar a algo así como un origen puro, un simple "llegar a la presencia" separado de todo mando. El segundo, que no resultará ilegítimo definir como la interpretación democrática de Heidegger, es el intento simétricamente opuesto de Jacques Derrida de neutralizar el origen para alcanzar un imperativo puro, sin otro contenido que la orden: ¡Interpreta!

(La anarquía siempre me ha parecido más interesante que la democracia, pero va de suyo que cada cual aquí es libre de pensar como prefiera.)

En todo caso, creo que ahora podrán comprender sin dificultad a qué me refería cuando mencionaba las aporías a las cuales debe enfrentarse una arqueología del mando. No existe un *arché* para el mando porque el mando mismo es el *arché*, es el origen o, al menos, está en el lugar del origen.

La segunda dificultad que se me presentaba era la ausencia casi total en la tradición filosófica de una reflexión sobre el mando. Ha habido y aún hay investigaciones sobre la obediencia, sobre por qué las personas obedecen, como el bellísimo *Discurso de la servidumbre voluntaria*, de Étienne de La Boétie; pero nada o casi nada encontramos sobre el necesario presupuesto de la obediencia, o sea, sobre el mando y sobre por qué las personas mandan. Me había convencido, por el contrario, de que el poder no se define sólo por su capacidad de hacerse obedecer sino ante todo por su capacidad de mandar. Un poder no cae cuando ya no es obedecido, o no es integralmente obedecido, sino cuando deja de dar órdenes.

En una de las más bellas novelas del siglo XX, *El estandarte*, de Alexander Lernet-Holenia, vemos al ejército plurinacional del Imperio austrohúngaro en el momento en el que comienza a desintegrarse, hacia finales de la Primera Guerra Mundial. Un regimiento de húngaros de repente se niega a obedecer la orden de ponerse en marcha dada por el comandante austríaco. El comandante, desconcertado

ante esta inesperada desobediencia, duda, consulta a otros oficiales, no sabe qué hacer y casi está por renunciar al mando cuando encuentra finalmente un regimiento de otra nacionalidad que todavía obedece sus órdenes y abre fuego contra los insurrectos. Cuando un poder está en fase de desintegración, mientras haya alguien que dé órdenes, también habrá alguien, acaso uno solo, que las obedezca: un poder deja de existir sólo cuando deja de dar órdenes. Fue eso lo que sucedió en Alemania cuando se produjo la Caída del Muro y en Italia después del 8 de septiembre de 1945: no había cesado la obediencia; había faltado el mando.

De ahí la urgencia y la necesidad de una arqueología del mando, de una investigación que se interrogue no sólo por las razones de la obediencia, sino también y en primer lugar por las del mando.

Sin embargo, puesto que la filosofía no parecía poder proveerme una definición del concepto de mando, decidí comenzar antes que nada por un análisis de su forma lingüística. ¿Qué es un mando desde el punto de vista de la lengua? ¿Cuáles son su gramática y su lógica?

Para esto, la tradición filosófica me ofrecía un punto de partida decisivo: la división fundamental de los enunciados lingüísticos que Aristóteles establece en un pasaje de *Sobre la interpretación*, que, excluyendo una parte de ellos de la consideración filosófica, resultaba ser el origen de la escasa atención que la lógica occidental le ha brindado al mando.

> No todo discurso –escribe Aristóteles (*Sobre la interpretación*, 17a1-7)– es apofántico, sino que sólo lo es un discurso en el que es posible decir lo verdadero o lo falso [*alethéuein è pséudesthai*]. Esto no ocurre en todos los discursos: por ejemplo, la plegaria es un enunciado [*lógos*], pero no es verdadera ni falsa. Por lo tanto, no nos ocuparemos de estos otros discursos ya que su indagación compete al ámbito de la retórica y la poética; será objeto del presente estudio sólo el discurso apofántico.

Aquí Aristóteles parece haber mentido pues si abrimos su tratado sobre la *Poética* descubrimos que la exclusión de la plegaria se repite curiosamente y se extiende a un amplio conjunto de discursos no apofánticos que comprende incluso al mando:

> El conocimiento de las figuras del discurso [*schemata tes lexeos*] tiene que ver con el arte del declamador [*hypokrítikes*] y con quien lo posee técnicamente: este ha de saber qué es el mando [*entolè*], qué es la plegaria, qué son la narración, la amenaza, la pregunta y la respuesta y otros argumentos similares. Pero al poeta, el conocimiento o la ignorancia de estas figuras no le cambiarán nada digno de consideración. ¿Qué importancia tiene, como afirma Protágoras, que Homero haya confundido una plegaria con una orden, cuando dijo: "¡Canta, oh, diosa, la cólera!"? Pedir hacer algo o no hacerlo, dice Protágoras, es mandar. Por ello, dejemos este tema ya que pertenece a otra indagación y no a la poética (*Poética*, 1456b9-25).

Consideremos este gran corte que divide, para Aristóteles, el campo del lenguaje y, al mismo tiempo, excluye una parte de este de la competencia profesional de los filósofos. Hay un discurso, un *lógos*, que Aristóteles llama "apofántico" porque es capaz de manifestar (este es el significado del verbo *apophaíno*) si algo existe o no, y por lo tanto es necesariamente verdadero o falso. Existen también otros discursos, otros *lógoi* –como la plegaria, el mando, la amenaza, la narración, la pregunta y la respuesta (y podemos añadir además la exclamación, el saludo, el consejo, la maldición, la blasfemia, etc.)– que no son apofánticos, no manifiestan el ser o no ser de algo y que son, en consecuencia, independientes de la verdad y la falsedad. La decisión aristotélica de excluir de la filosofía el discurso no apofántico marcó la historia de la lógica occidental. Durante siglos, la lógica, o sea la reflexión sobre el lenguaje, se concentró solamente en el análisis de las proposiciones apofánticas y dejó de lado, como un territorio impracticable, esa enorme porción de la lengua de la que nos servimos a diario, ese discurso no apofántico, que no puede ser ni verdadero ni falso y, como tal, cuando no era simplemente ignorado, quedaba abandonado a la competencia de los retóricos, los moralistas y los teólogos.

En cuanto al mando, que era parte esencial de esa *terra incognita* [tierra desconocida], este era explicado simplemente, cuando era necesario mencionarlo, como un acto de la voluntad y, como tal, confinado al ámbito de la jurisprudencia y de la moral. Incluso un pensador sin duda no convencional como Thomas Hobbes, en sus

*Elementos de derecho natural y político*, define el mando tan sólo como *an expression of appetite and will* [una expresión del apetito y la voluntad].

Recién en el siglo XX los lógicos comenzaron a interesarse en lo que llamarían "lenguaje prescriptivo", o sea en el discurso expresado en modo imperativo. Si no me detengo en este capítulo de la historia de la lógica, que ha producido hasta la fecha una vasta literatura, es porque el problema aquí parece ser sólo el de evitar las aporías implícitas en el mando, que transforman un discurso en imperativo en un discurso en indicativo. Mi problema era, al contrario, precisamente definir al imperativo como tal.

Intentemos comprender ahora qué ocurre cuando alguien expresa un discurso no apofántico en la forma de un imperativo, como por ejemplo: "¡Camina!". Para comprender el significado de esta orden, será útil compararla con el mismo verbo en tercera persona del indicativo: "Él/ella camina", o "Carlos camina". Esta última oración es apofántica en sentido aristotélico dado que puede ser verdadera (si Carlos efectivamente está caminando) o falsa (si Carlos está sentado); en cualquier caso, empero, la oración se refiere a algo en el mundo, manifiesta el ser o el no-ser de algo. Muy por el contrario, aunque morfológicamente idéntico a la expresión verbal en indicativo, la orden "¡Camina!" no manifiesta el ser o el no-ser de algo, no describe ni niega un estado de cosas y, sin por ello ser falsa, no se refiere a nada existente en el mundo. Es preciso cuidarse del equívoco por el cual el significado

del imperativo consistiría en el acto de su ejecución. La orden que el oficial imparte a sus soldados es perfecta por el solo hecho de ser pronunciada: que esta sea obedecida o desatendida no afecta en modo alguno su validez.

En consecuencia, debemos admitir absolutamente que nada, en el mundo tal cual es, corresponde al imperativo. Por este motivo, los juristas y los moralistas suelen repetir que el imperativo no implica un *ser* sino un *deber ser*, distinción que la lengua alemana expresa con claridad en la oposición entre *Sein* y *Sollen*, que Kant puso como fundamento de su ética, y Kelsen, de su teoría pura del derecho. "Cuando un ser humano –escribe Hans Kelsen– expresa la voluntad de que otro ser humano se comporte de cierto modo, el significado de ese acto no puede describirse diciendo que el otro se comportará de cierto modo, sino sólo diciendo que debe [*soll*] comportarse de ese modo."

Sin embargo, ¿podemos afirmar que hemos comprendido de veras, gracias a esta distinción entre ser y deber ser, el significado del imperativo "¡Camina!"? ¿Es posible definir la semántica del imperativo?

Lamentablemente la ciencia del lenguaje no nos ayuda pues los lingüistas confiesan que se encuentran en apuros siempre que tienen que describir el significado de un imperativo. Aun así, mencionaré las observaciones corrientes de dos de los más grandes lingüistas del siglo XX, Antoine Meillet y Émile Benveniste.

Meillet, quien subraya la identidad morfológica entre la forma del verbo en indicativo y la del imperativo, observa que en las lenguas indoeuropeas el imperativo muchas

veces coincide con el tema del verbo y de ello deduce que el imperativo podría ser algo así como la "forma esencial del verbo". No está claro si aquí "esencial" significa también "primitiva", pero la idea de que el imperativo podría ser la forma originaria del verbo no parece muy remota. Benveniste, en un artículo donde critica la concepción de John L. Austin del mando como algo performativo (tendremos ocasión de volver al problema de lo performativo), escribe que el imperativo "no denota y no apunta a comunicar algo, sino que se caracteriza por ser pragmático y busca actuar sobre el oyente, intimándolo a un comportamiento"; este no es propiamente un tiempo verbal, sino más bien "el semantema desnudo empleado como forma yusiva en una entonación específica" (p. 274). Intentemos desarrollar esta definición tan lacónica como enigmática. El imperativo es el "semantema desnudo", o sea, en cuanto tal algo que expresa la relación ontológica pura entre el lenguaje y el mundo. Este semantema desnudo se usa, sin embargo, de modo no denotativo: no se refiere pues a un segmento concreto del mundo o a un estado de cosas, sino que más bien sirve para intimar a algo a quien lo recibe. ¿A qué intima el imperativo? Es evidente que a lo que intima el imperativo "¡Camina!" en cuanto "semantema desnudo" no es más que a sí mismo, no es a otra cosa que al desnudo semantema "caminar", empleado no para comunicar algo o describir la relación con un estado de cosas, sino en la forma de un mando. Estamos entonces en presencia de un lenguaje significante pero no denotativo, que se intima a sí mismo, o sea a la

pura conexión semántica entre el lenguaje y el mundo. *La relación ontológica entre el lenguaje y el mundo aquí no es afirmada, como en el discurso apofántico, sino mandada, ordenada.* Y, con todo, sigue tratándose de una ontología, sólo que esta no tiene la forma del "es" sino la del "sé", no describe una relación entre el lenguaje y el mundo, sino que impera y manda sobre ella.

Podemos sugerir la siguiente hipótesis, que quizá sea el aporte esencial de mi investigación, al menos en la fase en que esta se halla en la actualidad. Existen en la cultura occidental dos ontologías, diferentes pero no desconectadas entre sí: la primera es la ontología de la aserción apofántica, que se expresa sobre todo en indicativo; la segunda, la ontología del mando, se expresa esencialmente en imperativo. Podemos llamar a la primera "ontología del *estí*" (en griego, la forma de la tercera persona del indicativo del verbo *ser*); a la segunda, "ontología del *esto*" (la forma correspondiente al imperativo). En el poema de Parménides que inaugura la metafísica occidental, la proposición ontológica fundamental tiene la siguiente forma: *esti gàr eînai*, "es, en efecto, el ser"; junto con esta debemos imaginar otra proposición, que inaugura una ontología diferente: *ésto gàr eînai*, "sé, en efecto, el ser".

A esta partición lingüística le corresponde la partición de lo real en dos esferas relacionadas recíprocamente pero diferentes: la primera ontología define en efecto y gobierna el ámbito de la filosofía y de la ciencia, la segunda define y gobierna el ámbito del derecho, de la religión y de la magia.

Derecho, religión y magia –no siempre fáciles de distinguir en el origen– constituyen una esfera donde el lenguaje siempre está en imperativo. Antes bien, creo que una buena definición de religión la caracterizaría como el intento de construir todo un universo sobre la base del mando. No sólo Dios se expresa en imperativo, en la forma del mandamiento, sino que, curiosamente también las personas se dirigen a Dios del mismo modo. Tanto en el mundo clásico como en el judaísmo y en el cristianismo, las plegarias siempre se formulan en imperativo: "Danos hoy nuestro pan de cada día".

En la historia de la cultura occidental, ambas ontologías se dividen y se topan sin cesar, se combaten sin tregua y con la misma obstinación se cruzan y se conjugan.

Esto significa que la ontología occidental es, en realidad, una máquina doble o bipolar en la cual el polo del mando, que durante siglos en la época clásica quedó a la sombra de la ontología apofántica, a partir de la era cristiana comienza a adquirir de forma gradual una importancia cada vez más decisiva.

Para comprender la especial eficacia que define a la ontología del mando, les propongo volver al problema performativo, central en el libro de John L. Austin *Cómo hacer cosas con palabras* (1962). Allí el mando es clasificado en la categoría de los performativos o *speech acts* [actos de habla], o sea entre aquellos enunciados que no describen un estado de cosas externo sino que, a través de su simple enunciación, producen bajo la forma de un hecho lo que significan. El que pronuncia un juramento, por el simple hecho de decir "Lo juro" realiza el hecho del juramento.

¿Cómo funciona un performativo? ¿Qué les otorga a las palabras el poder de transformarse en hechos? Los lingüistas no lo explican, como si aquí realmente se tocara una suerte de poder mágico de la lengua.

Creo que el problema se esclarece si volvemos a nuestra hipótesis sobre la doble máquina de la ontología occidental. La distinción entre lo asertivo y lo performativo –o, como también dicen los lingüistas, entre acto locutivo y acto ilocutivo– corresponde a la doble estructura de la máquina: lo performativo representa en el lenguaje la supervivencia de una época en la cual la relación entre las palabras y las cosas no era apofántica sino que más bien tenía la forma de un mando. O, como también podría decirse, lo performativo representa un cruce entre ambas ontologías donde la ontología del *ésto* suspende y sustituye a la ontología del *está*.

Si consideramos el éxito ascendente de la categoría de lo performativo, no sólo entre los lingüistas sino asimismo entre los filósofos, los juristas y los teóricos de la literatura y de las artes, será lícito sugerir la hipótesis de que la centralidad de este concepto se debe en realidad al hecho de que en las sociedades contemporáneas la ontología del mando está suplantando progresivamente a la ontología de la aserción.

Lo anterior significa que, en una especie de eso que los psicoanalistas llaman "retorno de lo reprimido", religión, magia y derecho –y, con ellos, todo el ámbito del discurso no apofántico, que había sido relegado a las sombras– gobiernan en realidad de forma secreta el

funcionamiento de nuestras sociedades, que se consideran laicas y seculares.

Más aún, creo que una buena descripción de las sociedades así llamadas democráticas en las que vivimos consiste en definirlas como sociedades en las que la ontología del mando ha ocupado el lugar de la ontología de la aserción, pero no en la forma clara de un imperativo sino en la más ambigua del consejo, de la exhortación y de la advertencia, hechos en nombre de la seguridad, de modo que la obediencia a un mando toma la forma de una cooperación y, muchas veces, la de un mando impartido a uno mismo. No pienso sólo en el ámbito público y en las prescripciones de seguridad dictadas bajo la forma de una invitación, sino también en la esfera de los dispositivos tecnológicos. Estos se definen por el hecho de que el sujeto que los usa cree que los gobierna (y en efecto oprime teclas llamadas "comandos"), pero no hace más que obedecer a un mando inscripto en la estructura misma del dispositivo. El ciudadano libre de las sociedades democrático-tecnológicas es un ser que obedece constantemente en el mismo gesto con el que imparte un mando.

Les había anunciado que ofrecería un informe de mi investigación sobre la arqueología del mando, pero este no estaría completo si no mencionara otro concepto que como una suerte de compañero clandestino siempre ha secundado mi indagación sobre el mando. Se trata de la voluntad. En la tradición filosófica, el mando, cuando se lo menciona, siempre se lo explica sumariamente como

un "acto de voluntad"; no obstante, esto significa –desde el momento en que nadie ha logrado explicar qué significa "querer" [*volere*]– pretender explicar, como se dice, *obscurum per obscurius*, algo oscuro con algo más oscuro aún. Por este motivo, a cierta altura de mi investigación, decidí tratar de seguir la sugerencia de Nietzsche, quien, al invertir la explicación, afirma que querer [*volere*] no significa otra cosa que mandar.

Una de las pocas cuestiones en la que los historiadores de la filosofía antigua parecen estar totalmente de acuerdo es en la ausencia del concepto de voluntad en el pensamiento griego clásico. Dicho concepto, al menos en el sentido fundamental que tiene para nosotros, comienza a aparecer recién con el estoicismo romano y encuentra su pleno desarrollo en la teología cristiana, pero si se intenta seguir el proceso que lleva hasta su formación, se observa que este parece desarrollarse a partir de otro concepto que en la filosofía griega tiene una función igualmente importante y con el cual la voluntad guardará una estrecha relación: el concepto de potencia, *dýnamis*.

Antes bien, creo que no sería errado afirmar que, mientras que la filosofía griega tenía en su centro la potencia y la posibilidad, la teología cristiana, y en la misma línea, la filosofía moderna, colocan en su centro a la voluntad. Si el antiguo es un ser de la potencia, un ser que *puede*, el moderno es un ser de voluntad, un sujeto que *quiere*. Esto también podría expresarse diciendo que, con el inicio de la Edad Moderna, el verbo modal *querer* toma el lugar del verbo modal *poder*.

Vale la pena, pues, reflexionar sobre la función fundamental que los verbos modales cumplen en nuestra cultura y, en particular, en la filosofía.

Sabemos que la filosofía se define como ciencia del ser, pero esto es cierto sólo si se precisa que el ser en ella siempre se piensa según sus modalidades, es decir que siempre se lo divide y se lo articula en "posibilidad", "contigencia", "necesidad", y que en su darse desde siempre está ya marcado por un poder, un querer y un deber. Los verbos modales tienen, no obstante, una curiosa particularidad: como decían los gramáticos antiguos, a ellos "les falta la cosa" [*elleíponta tô prágmatí*], están "vacíos" [*kená*], en el sentido de que para adquirir su significado, deben estar seguidos de otro verbo en infinitivo que los complete. "Yo camino", "yo escribo" y "yo como" no están vacíos; pero "yo puedo", "yo quiero" y "yo debo" pueden ser empleados sólo acompañados de un verbo expresado o implícito: "yo puedo caminar", "yo quiero escribir" o "yo debo comer".

Es interesante que estos verbos vacíos sean tan importantes para la filosofía que esta se haya dado la tarea de comprender su significado. Creo en tal sentido que una buena definición de la filosofía sería que esta se caracteriza como un intento de comprender el significado de un verbo vacío, como si en esa difícil prueba se le jugara algo esencial, como que nuestra vida se vuelva posible o imposible, y nuestro actuar, libre o necesario. Por tal razón cada filósofo tiene su modo particular de conjugar o separar estos verbos vacíos, preferir uno y aborrecer otro o, al contrario, anudarlos e incluso insertar uno dentro de

otro, como si quisiera, reflejando un vacío en otro, crearse la ilusión de que por una vez ha llenado ese vacío.

Este cruce alcanza en Kant su forma extrema cuando, buscando en *La metafísica de las costumbres* la formulación más adecuada para su ética, deja escapar este fraseo delirante por donde se lo mire: *man muss wollen können*, "se debe poder querer". Precisamente esta imbricación de los tres verbos modales define el espacio de la Modernidad y, al mismo tiempo, la imposibilidad de articular allí una ética. Cuando hoy escuchamos repetirse tan a menudo la fatua convención: "yo puedo", es posible que en la decadencia de toda experiencia ética que define a nuestro tiempo, lo que el delirante esté queriendo decir en realidad sea más bien "debo querer poder", o sea "me ordeno obedecer".

Para demostrar lo que se juega en el paso de la potencia a la voluntad, he escogido un ejemplo donde la estrategia que encabezó la nueva corriente de los verbos modales que define a la Modernidad se hace particularmente visible. Se trata, por así decirlo, del caso límite de la potencia, del modo en que los teólogos se enfrentan al problema de la omnipotencia divina.

Ustedes saben que la omnipotencia de Dios había recibido su estatus de dogma: *Credimus in unum deum patrem omnipotentem* [Creemos en dios padre uno, omnipotente], reza el inicio del Credo, en el cual el Concilio de Nicea había fijado el contenido irrenunciable de la fe católica. Sin embargo, precisamente ese axioma al parecer

tan sólido contenía consecuencias inaceptables, más aún, escandalosas, que dejaban a los teólogos en el desconcierto y la vergüenza dado que, si Dios todo lo puede, absoluta e incondicionalmente todo, de ello se desprende que podría hacer cualquier cosa que no implique una imposibilidad lógica, por ejemplo no encarnar en Jesús sino en un gusano o, más escandaloso aún, en una mujer, o incluso condenar a Pedro y salvar a Judas o mentir y hacer el mal o destruir toda su creación, o –algo que no sé por qué parece indignar y alterar de forma desmedida la mente de los teólogos– restituirle la virginidad a una mujer desflorada (el tratado *De divina omnipotentia* [Sobre la omnipotencia divina] de Pedro Damián está casi íntegramente dedicado a este tema). O, más aún –y hay en esto una suerte de más o menos inconsciente humorismo teológico–, Dios podría realizar actos ridículos o gratuitos, por ejemplo, echar a correr de golpe (o, podríamos añadir nosotros, usar una bicicleta para ir de un lado a otro).

Y así la lista de las consecuencias escandalosas de la omnipotencia divina podría continuar hasta el infinito. La potencia divina tiene algo así como una sombra o lado oscuro en virtud del cual Dios tiene la capacidad del mal, lo irracional y hasta del ridículo. En todo caso, entre los siglos XI y XIV esa sombra no dejó de preocupar a los teólogos, y la cantidad de opúsculos, tratados y *quaestiones* dedicadas a este tema es tal que puede desalentar incluso la paciencia del investigador.

¿De qué modo los teólogos buscan contener el escándalo de la omnipotencia divina y liberarla de las sombras que sin

duda se han vuelto demasiado densas? De lo que se trata, según una estrategia filosófica en la que Aristóteles fue un maestro pero que la teología escolástica llevó al extremo, es de dividir la potencia articulándola en la pareja *potentia absoluta / potentia ordinata*. Aunque el modo en que la relación entre ambos conceptos es argumentada presenta matices diferentes entre los autores, el sentido global del dispositivo es el siguiente: *de potentia absoluta* [desde la potencia absoluta], o sea, en lo que respecta a la potencia considerada en sí misma y, por así decirlo, en abstracto, Dios puede hacerlo todo, por más escandaloso que eso pueda parecernos; pero *de potentia ordinata* [desde la potencia ordenada], o sea, según el orden y el mando que él le ha impuesto a la potencia con su voluntad, Dios sólo puede hacer lo que ha decidido hacer. Y Dios decidió encarnar en Jesús y no en una mujer, decidió salvar a Pedro y no a Judas, no destruir su creación y, sobre todo, no echar a correr sin razón.

El sentido y la función estratégica de este dispositivo son perfectamente claros: se debe contener y sujetar la potencia, poner un límite al caos y a la inmensidad de la omnipotencia divina, que de otro modo imposibilitarían un gobierno ordenado del mundo. El instrumento que realiza, por así decirlo, desde el interior esta limitación es la voluntad. La potencia *puede* querer y, una vez que *ha querido*, debe actuar según su voluntad. Y, al igual que Dios, también el ser humano puede y debe querer, puede y debe contener el abismo oscuro de su potencia.

La hipótesis de Nietzsche según la cual querer significa en realidad mandar resulta entonces correcta, y eso a

lo que la voluntad manda no es sino la potencia. Ahora querría darle la última palabra a un personaje de Herman Melville que parece detenerse obstinadamente en el cruce entre la voluntad y la potencia, el escribiente Bartleby, quien –al abogado que le pregunta "¿No lo hará?"– le responde una y otra vez, volviendo la voluntad en contra de sí misma: "Preferiría no hacerlo".

## V. El capitalismo como religión

Hay signos de los tiempos (Mt 16, 2-4) que, aunque evidentes, los seres humanos, que escrutan los signos en los cielos, no llegan a percibir. Signos que se cristalizan en acontecimientos que anuncian y definen la época que viene, acontecimientos que pueden pasar inadvertidos y no alterar en nada o casi nada la realidad a la cual se añaden y que, sin embargo, precisamente por esto valen como signos, como indicios históricos, *sémeia tón kairón*.

Uno de estos acontecimientos tuvo lugar el 15 de agosto de 1971, cuando el gobierno estadounidense, bajo la presidencia de Richard Nixon, declaró que se suspendía la convertibilidad del dólar en oro. Si bien esta declaración marcaba de hecho el fin de un sistema que había vinculado durante mucho tiempo el valor de la moneda al patrón oro, la noticia, recibida en plenas vacaciones de verano, suscitó menos discusiones de lo que legítimamente podía esperarse. Aun así, a partir de ese momento, la inscripción que se leía en muchos billetes (por ejemplo, en la libra esterlina y en la rupia, pero no en el euro), "Prometo pagar al portador la suma de...", suscripta por el director del Banco Central, había perdido todo sentido. Esta frase significaba entonces que, a cambio de ese billete, el banco

central proveería a quien lo solicitase (admitiendo que alguien hubiese sido tan tonto como para solicitarlo) no una cierta cantidad de oro (para el dólar, una trigésimo quinta parte de una onza), sino un billete exactamente igual. El dinero se había vaciado de todo valor que no fuese puramente autorreferencial. Fue mucho más sorprendente la facilidad con la cual se aceptó el gesto del soberano estadounidense, que equivalía a anular el patrimonio en oro de los poseedores de dinero. Y si, como se ha sugerido, el ejercicio de la soberanía monetaria por parte de un Estado consiste en su capacidad de inducir a los actores del mercado a emplear sus deudas como moneda, entonces incluso esa deuda había perdido toda consistencia real, se había vuelto puro papel moneda.

El proceso de desmaterialización de la moneda había comenzado muchos siglos antes, cuando las exigencias del mercado indujeron a colocar junto a la moneda metálica, necesariamente escasa y voluminosa, letras de cambio, billetes, juros, *Goldschmith's notes*, etcétera. Todos estos papeles moneda son en realidad títulos de crédito y son llamadas, por esta razón, monedas fiduciarias. La moneda metálica, en cambio, valía –o debería haber valido– por su contenido de metal precioso (por otra parte, como se sabe, inseguro: el caso límite es el de las monedas de plata acuñadas por Federico II, que apenas se las usaba dejaban entrever el rojo del cobre). No obstante, Joseph Schumpeter, que vivía, es cierto, en una época en la cual el papel moneda había superado ya a la moneda metálica, pudo afirmar no sin razón que, en última instancia, todo el dinero es sólo crédito.

Después del 15 de agosto de 1971, debería añadirse que el dinero es un crédito que se basa sólo en sí mismo y que no corresponde a otra cosa más que a sí mismo.

"Kapitalismus als Religion" ["El capitalismo como religión"] es el título de uno de los más perspicaces fragmentos póstumos de Walter Benjamin.

Ha sido señalado en varias ocasiones que el socialismo era algo parecido a una religión (entre otros, por Carl Schmitt: "El socialismo pretende dar vida a una nueva religión que para las personas de los siglos XIX y XX tuvo el mismo significado que el cristianismo para las de hace dos milenios"). Según Benjamin, el capitalismo no sólo representa, como en Max Weber, una secularización de la fe protestante, sino que es esencialmente un fenómeno religioso, que se desarrolla de modo parasitario a partir del cristianismo. Como tal, como religión de la Modernidad, el capitalismo se define por tres características.

1. Es una religión cultual, acaso la más extrema y absoluta que jamás haya existido. Todo en ella tiene significado sólo en referencia a la realización de un culto, no respecto de un dogma o de una idea.

2. Este culto es permanente, es "la celebración de un culto *sans trêve et sans merci*" [sin tregua y sin piedad] (p. 100). No es posible distinguir en este entre días feriados y días laborables, pero hay un único, ininterrumpido día de feriado-trabajo, en el cual el trabajo coincide con la celebración del culto.

3. El culto capitalista no está dirigido a la redención o a la expiación de una culpa, sino a la culpa misma. "El

capitalismo es quizá el único caso de un culto que no expía, sino que culpabiliza [...] Una monstruosa conciencia culpable que no conoce redención se transforma en culto, no para expiar en esto su culpa, sino para volverla universal [...] y para capturar al final a Dios mismo en la culpa [...] Dios no está muerto, sino que ha sido incorporado al destino de la humanidad" (pp. 100-101).

Precisamente porque tiende con todas sus fuerzas no a la redención sino a la culpa, no a la esperanza sino a la desesperación, el capitalismo como religión no apunta a la transformación del mundo, sino a su destrucción. Y su dominio en nuestro tiempo es tan total que incluso los tres profetas de la Modernidad (Nietzsche, Marx y Freud) conspiran, según Benjamin, con él, son solidarios, de algún modo, con la religión de la desesperación. "Este pasaje del planeta hombre a través de la casa de la desesperación en la absoluta soledad de su recorrido es el *éthos* que define Nietzsche. Este hombre es el Superhombre, es decir, el primer hombre que comienza conscientemente a realizar la religión capitalista." Pero también la teoría freudiana pertenece al sacerdocio del culto capitalista: "lo reprimido, la representación pecaminosa [...] es el capital, sobre el cual el infierno del inconsciente paga los intereses". Y, en Marx, el capitalismo, "con los intereses simples y compuestos, que son función de la culpa [...] se transforma inmediatamente en socialismo" (p. 101).

Probemos a tomar en serio y desarrollar la hipótesis de Benjamin. Si el capitalismo es una religión, ¿cómo podemos definirlo en términos de fe? ¿En qué cree el

capitalismo? ¿Y qué implica, respecto de esta fe, la decisión de Nixon?

David Flusser, un gran estudioso de ciencia de las religiones (existe también una disciplina con este extraño nombre), estaba trabajando con la palabra *pistis*, que es el término griego que Jesús y los apóstoles usaban para "fe". Aquel día se encontraba por casualidad en una plaza de Atenas y en determinado momento, al levantar la vista, leyó, escrito en caracteres enormes delante de él, *Trápeza tês písteos*. Estupefacto por la coincidencia, miró mejor y después de pocos segundos se dio cuenta de que se hallaba simplemente delante de un banco: *trápeza tês písteos* significa "banco de crédito". Aquí estaba el significado de la palabra *pistis*, que había estado tratando de entender durante meses: *pistis*, "fe", es simplemente el crédito que disfrutamos con Dios y del que la palabra de Dios disfruta con nosotros, ya que lo creemos. Por esto Pablo puede decir en una famosa definición que "la fe es sustancia de cosas esperadas": es lo que da realidad y crédito a lo que todavía no existe, pero en lo que creemos y confiamos, en lo que hemos puesto en juego nuestro crédito y nuestra palabra. *Creditum* es el participio pasado del verbo latino *credere*; es aquello en lo que creemos, en lo que depositamos nuestra fe, en el momento en que establecemos una relación de confianza con alguien tomándolo bajo nuestra protección o prestándole dinero, confiándonos a su protección o tomando dinero en préstamo. En la *pístis* paulina revive, pues, aquella antiquísima institución indoeuropea que Benveniste reconstruyó, la "fidelidad

personal": "Aquel que posee la *fides* depositada en él por una persona tiene a esa persona en su poder [...] En su forma primitiva, esta relación implica una reciprocidad: depositar la propia *fides* en alguien procuraba, en cambio, su garantía y su ayuda" (pp. 118-119).

Si esto es cierto, entonces la hipótesis de Benjamin de una estrecha relación entre el capitalismo y el cristianismo recibe una confirmación ulterior: el capitalismo es una religión enteramente basada en la fe, es una religión cuyos adeptos viven *sola fide* [con la sola fe]. Y así como, según Benjamin, el capitalismo es una religión en la que el culto se ha emancipado de todo objeto, y la culpa, de todo pecado, de la misma manera, desde el punto de vista de la fe el capitalismo no tiene ningún objeto: cree en el puro hecho de creer, en el puro crédito, o sea, en el dinero. El capitalismo es, entonces, una religión en la cual la fe –el crédito– sustituye a Dios. En otras palabras, puesto que la forma pura del crédito es el dinero, se trata de una religión cuyo Dios es el dinero.

Esto significa que la banca, que no es sino una máquina para fabricar y gestionar crédito, ha tomado el puesto de la iglesia y, gobernando el crédito, manipula y gestiona la fe –la escasa, incierta confianza– que nuestro tiempo todavía tiene en sí mismo.

¿Qué ha significado, para esta religión, la decisión de suspender la convertibilidad en oro? Ciertamente, algo así como una clarificación del propio contenido teológico comparable a la destrucción mosaica del becerro de oro o al establecimiento de un dogma conciliar: en cualquier

caso, un paso decisivo hacia la purificación y la cristalización de la propia fe. Esta, en la forma del dinero y del crédito, se emancipa ahora de todo referente externo, borra su nexo idolátrico con el oro y se afianza en su carácter absoluto. El crédito es un ser puramente inmaterial, la más perfecta parodia de aquella *pístis* que no es sino "sustancia de cosas esperadas". La fe –así narraba la célebre definición de la *Carta a los hebreos*– es sustancia (*ousía*, término técnico por excelencia de la ontología griega) de las cosas esperadas. Lo que Pablo entiende es que quien tiene fe, quien ha puesto su *pístis* en Cristo, toma la palabra de Cristo como si fuese la cosa, el ser, la sustancia. Pero es precisamente este "como si" lo que la parodia de la religión capitalista borra. El dinero, la nueva *pístis*, ahora es, inmediata y completamente, sustancia. El carácter destructivo de la religión capitalista del cual Benjamin hablaba se presenta aquí con toda su evidencia. La "cosa esperada" ya no es, ha sido aniquilada y debe serlo, porque el dinero es la esencia misma de la cosa, su *ousía* en sentido técnico. Y, de este modo, se quita de en medio el último obstáculo a la creación de un mercado de la moneda, a la transformación integral del dinero en mercancía.

Una sociedad cuya religión es el crédito, que cree sólo en el crédito, está condenada a vivir a crédito. Robert Kurz ilustró la transformación del capitalismo del siglo XIX, todavía basado en la solvencia y en la desconfianza respecto del crédito, en el capitalismo financiero contemporáneo.

> Para el capital privado decimonónico, con sus propietarios personales y con los clanes familiares relacionados con este, aún tenían valor los principios de la respetabilidad y la solvencia, a cuya luz el recurso cada vez mayor al crédito parecía casi obsceno, el comienzo del fin. La literatura de folletín de la época está repleta de historias en las cuales grandes linajes se arruinan a causa de su dependencia del crédito: en algunos pasajes de los *Buddenbrook*, Thomas Mann hizo de este además un tema digno de un premio Nobel. El capital productivo de intereses era naturalmente indispensable desde el inicio para el sistema que se estaba formando, pero aún no tenía un papel decisivo en la reproducción capitalista como totalidad. Los negocios del capital "ficticio" eran considerados típicos de un ambiente de tramposos y de gente deshonesta, al margen del capitalismo auténtico. Incluso Henry Ford rechazó por mucho tiempo la posibilidad de recurrir al crédito bancario, obstinándose en la financiación de sus inversiones con capital propio (pp. 76-77).

Durante el siglo XX, esta concepción patriarcal se disolvió por completo y hoy el capital empresarial recurre cada vez más al capital monetario, tomado en préstamo al sistema bancario. Esto significa que las empresas, para poder continuar produciendo, en sustancia deben hipotecar anticipadamente cantidades cada vez mayores de trabajo y de la producción futura. El capital productor de mercancías se alimenta ficticiamente del propio futuro. La religión capitalista, en coherencia con la tesis de

Benjamin, vive de un continuo endeudamiento, que no puede ni debe extinguirse.

Sin embargo, no son sólo las empresas las que viven, en este sentido, *sola fide*, a crédito (o a débito). También los individuos y las familias, que recurren a este cada vez más, están religiosamente empeñados en este continuo y generalizado acto de fe sobre el futuro. Y la banca es el sumo sacerdote que administra a los fieles el único sacramento de la religión capitalista: el crédito-débito.

En ocasiones me pregunto cómo es posible que las personas conserven con tanta tenacidad su fe en la religión capitalista. Puesto que está claro que si las personas dejasen de tener fe en el crédito y dejaran de vivir a crédito, el capitalismo se desmoronaría de inmediato. No obstante, creo vislumbrar signos de un ateísmo incipiente respecto del Dios crédito.

Cuatro años antes de la declaración de Nixon, Guy Debord publica *La sociedad del espectáculo*. La tesis central del libro era que el capitalismo, en su fase extrema, se presenta como una inmensa acumulación de imágenes, en las que todo lo que era directamente usado y vivido se aleja en una representación. En el momento en el que la mercantilización alcanza su punto más alto, no sólo desaparece todo valor de uso, sino que se transforma la naturaleza misma del dinero. Este ya no es simplemente "el equivalente general abstracto de todas las mercancías", en sí todavía dotadas de algún valor de uso: "el espectáculo es el dinero que *sólo se puede mirar*, porque en él la totalidad del uso se ha intercambiado por la totalidad de

la representación abstracta". Está claro, aunque Debord no lo diga, que ese dinero es una mercancía absoluta, que no puede referirse a una cantidad concreta de metal y que, en este sentido, la sociedad del espectáculo es una profecía de la decisión que el gobierno estadounidense tomaría cuatro años más tarde.

A esto corresponde, según Debord, una transformación del lenguaje humano, que ya nada tiene para comunicar y se presenta por lo tanto como "comunicación de lo incomunicable" (tesis 192). Al dinero como pura mercancía le corresponde un lenguaje en el cual el nexo con el mundo se ha quebrado. El lenguaje y la cultura, separados en los medios masivos y en la publicidad, se vuelven "la mercancía vedette de la sociedad espectacular", que comienza a acaparar para sí una parte cada vez mayor del producto nacional. Es la propia naturaleza lingüística y comunicativa del ser humano la que así se encuentra expropiada en el espectáculo: lo que impide la comunicación es su absolutización en una esfera separada, en la cual nada hay para comunicar salvo la comunicación misma. En la sociedad espectacular, las personas son separadas de aquello que debería unirlas.

Es patrimonio del sentido común que existe una semejanza entre el lenguaje y el dinero que, según el adagio goethiano, *verba valent sicut nummi* [las palabras valen como las monedas]. Si intentamos, empero, tomar en serio la relación implícita en el adagio, esta resulta ser algo más que una analogía. Así como el dinero se refiere a las cosas constiuyéndolas como mercancías, volviéndolas

comerciables, también el lenguaje se refiere a las cosas volviéndolas decibles y comunicables. Así como, durante siglos, lo que permitía al dinero desempeñar su función de equivalente universal del valor de todas las mercancías era su relación con el oro, también lo que garantiza la capacidad comunicativa del lenguaje es la intención de significar, su referencia efectiva a la cosa. El nexo denotativo con las cosas, realmente presente en la mente de todo hablante, es lo que, en el lenguaje, corresponde a la base áurea de la moneda. Es este el sentido del principio medieval según el cual no es la cosa la que está sometida al discurso, sino el discurso a la cosa [*non sermoni res, sed rei est sermo subiectus* (el discurso está sometido a la cosa, no la cosa al discurso)]. Y es significativo que un gran canonista del siglo XIII, Godofredo de Trani, exprese esta conexión en términos jurídicos, al hablar de una *lingua rea*, es decir, a la cual se le pueda imputar una relación con la cosa: "sólo la conexión efectiva de la mente con la cosa vuelve efectivamente imputable (esto es, significante) la lengua [*ream lingua non facit nisi rea mens*]". Si este nexo significante desaparece, el lenguaje literalmente no dice nada [*nihil dicit*]. El significado –la referencia a la realidad– garantiza la función comunicativa de la lengua exactamente como la referencia al oro asegura la capacidad del dinero de intercambiarse con todas las cosas. Y la lógica vela por la conexión entre el lenguaje y el mundo, exactamente como el *gold exchange standard* [patrón de cambio en oro] velaba por la conexión del dinero con la base áurea.

Los análisis críticos del capital financiero y de la sociedad del espectáculo se han dirigido, con justa razón, contra la anulación de estas garantías implícita, por una parte, en la desvinculación de la moneda respecto del oro y, por la otra, en la ruptura del nexo entre el lenguaje y el mundo. El medio que vuelve posible el intercambio no puede ser el mismo que se intercambia: el dinero, que mide las mercancías, no puede convertirse él mismo en una mercancía. De igual modo, el lenguaje que vuelve comunicables las cosas no puede convertirse él mismo en una cosa, objeto a su vez de apropiación y de intercambio: el medio de la comunicación no puede ser comunicado él mismo. Separado de las cosas, el lenguaje nada comunica y celebra de este modo su efímero triunfo sobre el mundo; desvinculado del oro, el dinero exhibe la propia nada como medida –y, a la vez, mercancía– absoluta. El lenguaje es el valor espectacular supremo, porque revela la nada de todas las cosas; el dinero es la mercancía suprema, porque muestra en última instancia la nulidad de todas las mercancías.

Sin embargo, es en cada ámbito de la experiencia que el capitalismo atestigua su carácter religioso y, a la vez, su relación parasitaria con el cristianismo. Antes que nada respecto del tiempo y de la historia. El capitalismo no tiene ningún *télos*, es esencialmente infinito, y, con todo, y justamente por este motivo, es incesantemente presa de una crisis, siempre en acto de concluir; pero incluso en esto testimonia su relación parasitaria con el cristianismo. A la pregunta de David Cayley de si nuestro mundo es poscristiano, Iván Illich respondió que no lo es, sino que

es el mundo más explícitamente cristiano que jamás haya existido, o sea, un mundo apocalíptico. La filosofía cristiana de la historia (y toda filosofía de la historia es necesariamente cristiana) de hecho se basa en la asunción de que la historia de la humanidad y del mundo es esencialmente finita: va desde la creación hasta el fin de los tiempos, que coincide con el Día del Juicio, con la salvación o con la condenación. Pero el acontecimiento mesiánico inscribe en este tiempo histórico cronológico otro tiempo, kairológico, en el cual cada instante se mantiene en relación directa con el fin, experimenta un "tiempo del fin" que es, sin embargo, también un nuevo inicio. Si la Iglesia parece haber cerrado su oficio escatológico, hoy son sobre todo los científicos, transformados en profetas apocalípticos, quienes anuncian el fin inminente de la vida en la Tierra. Y en todo ámbito, tanto en la economía como en la política, la religión capitalista proclama un estado de crisis permanente (*crisis* significa, etimológicamente, "juicio definitivo"), que es, a la vez, un estado de excepción que se ha vuelto normal, cuyo único resultado posible se presenta, precisamente como en el Apocalipsis, como "una tierra nueva". Mas la escatología de la religión capitalista es una escatología blanca, sin redención ni juicio.

Así como, en efecto, no puede tener un verdadero fin y por esto siempre está en acto de concluir, el capitalismo tampoco conoce un principio, es íntimamente an-árquico y, no obstante, precisamente a causa de esto, siempre está en acto de recomenzar. De aquí la consustancialidad entre capitalismo e innovación, en la que se basa la definición

que Schumpeter da del primero. La anarquía del capital coincide con su propia e incesante necesidad de innovación.

No obstante, una vez más el capitalismo muestra aquí su íntima y paródica conexión con el dogma cristiano: en efecto, ¿acaso no es la Trinidad el dispositivo que permite conciliar la ausencia en Dios de todo *arché* con el nacimiento, a la vez eterno e histórico, de Cristo, la anarquía divina con el gobierno del mundo y la economía de la salvación?

Querría añadir algo a propósito de la relación entre capitalismo y anarquía. Hay una frase, pronunciada por uno de los cuatro perversos en el film *Salò* de Pasolini, que dice: "La única verdadera anarquía es la anarquía del poder". En el mismo sentido, Benjamin había escrito muchos años antes: "Nada es tan anárquico como el orden burgués". Creo que sus observaciones deben ser tomadas con seriedad. Benjamin y Pasolini captan aquí una característica esencial del capitalismo, que es quizá el poder más anárquico que jamás haya existido, en el sentido literal de que no puede tener ningún *arché*, ningún inicio ni fundamento, pero incluso en este caso la religión capitalista muestra su parásita dependencia de la teología cristiana.

Lo que aquí funciona como paradigma de la anarquía capitalista es la cristología. Entre los siglos IV y VI, la Iglesia se dividió profundamente por la controversia sobre el arrianismo, que involucró violentamente, junto con el emperador, a toda la cristiandad oriental. El problema concernía precisamente al *arché* del Hijo. Tanto Arrio

como sus adversarios concordaban, en efecto, en afirmar que el Hijo ha sido generado por el Padre y que esta generación sucedió "antes de los tiempos eternos" (*prò chrónon aíonion*, en Arrio; *prò pánton tòn aíonon* [antes de todo lo eterno], en Eusebio de Cesarea). Más aún, Arrio se cuida de precisar que el Hijo ha sido generado *achrónos*, intemporalmente. Aquí se trata no tanto de una precedencia cronológica (el tiempo no existe todavía), ni sólo de un problema de rango (que el Padre es "mayor" que el Hijo es una opinión compartida por muchos antiarrianos); se trata, más bien, de decidir si el Hijo –es decir, la palabra y la praxis de Dios– se funda en el Padre o es, como él, sin principio, *anárchos*, esto es, infundado.

Un análisis textual de las cartas de Arrio y de los escritos de sus adversarios muestra, en efecto, que el término decisivo en la controversia es justamente *anárchos* (sin *arché*, en el doble sentido que el término posee en griego: fundamento y principio).

Arrio afirma que mientras que el Padre es absolutamente anárquico, el Hijo está en el principio [*èn archéi*], pero no es "anárquico", puesto que tiene su fundamento en el Padre.

Contra esta tesis herética, que da al Logos un sólido fundamento en el Padre, los obispos reunidos por el emperador Constancio II en Sárdica (343) afirman con claridad que también el Hijo es "anárquico" y, como tal, "absoluta, anárquica e infinitamente [*pantóte, anárchos, kaì ateléutetos*] reina junto con el Padre".

¿Por qué esta controversia, más allá de sus sutilezas bizantinas, me parece tan importante? Porque, desde

el momento en que el Hijo no es otro que la palabra y la acción del Padre, o antes bien, más precisamente, el principal actor de la "economía" de la salvación, es decir, del gobierno divino del mundo, lo que aquí está en cuestión es el problema del carácter "anárquico", o sea infundado, del lenguaje, de la acción y del gobierno. El capitalismo hereda, seculariza y extrema el carácter anárquico de la cristología. Si no se entiende esta originaria vocación anárquica de la cristología, no es posible comprender el sucesivo desarrollo histórico de la teología cristiana, con su latente deriva ateológica, ni la historia de la filosofía y de la política occidentales, con su división entre ontología y praxis, entre ser y actuar, y su consecuente énfasis en la voluntad y en la libertad. Que Cristo es anárquico significa, en última instancia, que en el Occidente moderno, el lenguaje, la praxis y la economía no se fundamentan en el ser.

Ahora comprendemos mejor por qué la religión capitalista y las filosofías subalternas a ella tienen tanta necesidad de la voluntad y de la libertad. Libertad y voluntad significan simplemente que ser y actuar, ontología y praxis, que en el mundo clásico estaban estrechamente unidas, ahora separan sus caminos. La acción humana ya no se funda en el ser: por esto es libre, es decir, condenada al azar y a la aleatoriedad.

Querría interrumpir aquí mi breve arqueología de la religión capitalista. No habrá conclusión. Creo, en efecto, que en la filosofía, como en el arte, no podemos

"concluir" una obra: podemos sólo abandonarla, como decía Giacometti respecto de sus cuadros. Aunque si hay algo que querría confiar a la reflexión de ustedes, esto es precisamente el problema de la anarquía.

Contra la anarquía del poder, no intento invocar un regreso a un sólido fundamento en el ser: incluso si alguna vez hubiésemos poseído tal fundamento, sin duda lo hemos perdido o hemos olvidado cómo se accede a él. Creo, sin embargo, que una lúcida comprensión de la profunda anarquía de la sociedad en la que vivimos es el único modo correcto de plantear el problema del poder y, a la vez, el de la verdadera anarquía. La anarquía es eso que se vuelve posible en el momento en el que captamos la anarquía del poder. Construcción y destrucción coinciden aquí plenamente. Pero, para citar las palabras de Michel Foucault, lo que así obtenemos "no es nada más, ni nada menos, que la apertura de un espacio donde pensar finalmente vuelve a ser posible".

# Referencias bibliográficas

## I. Arqueología de la obra de arte

Casel, Odo, "Die Liturgie als Mysterienfeier", en *Jahrbuchfür Liturgiewissenschaft*, n° 3, Laach, 1923.

Debord, Guy, *La Société du spectacle*, París, Buchet/Chastel, 1967; trad. it.: *La società dello spettacolo*, Milán, Baldini & Castoldi, 2001; trad. cast.: *La sociedad del espectáculo*, Buenos Aires, La Marca, 1995.

Klein, Robert, *La forme et l'intelligible*, París, Gallimard, 1970; trad. it.: *La forma e l'intelligibile. Scritti sul Rinascimento e l'arte moderna*, Torino, Einaudi, 1975; trad. cast.: *La forma y lo inteligible*, Madrid, Taurus, 1980.

Kojève, Alexandre, *Introduction à la lecture de Hegel*, París, Gallimard, 1947; trad. it.: *Introduzione alla lettura di Hegel*, Milán, Adelphi, 1996; trad. cast.: *Introducción a la lectura de Hegel*, Madrid, Trotta, 2016.

Urbani, Giovanni, *Per una archeologia del presente*, Milán, Skira, 2012.

## II. ¿Qué es el acto de creación?

Bolk, Louis, *Das Problem der Menschwerdung*, Jena, Gustav Fischer, 1926; trad. it.: *Il problema dell'ominazione*, Roma, DeriveApprodi, 2006.

Deleuze, Gilles, "Qu'est-ce que l'acte de création?", conferencia brindada en el marco de los martes de la Fundación Femis, 17 de mayo de 1987, disponible en línea en <www.webdeleuze.com/textes/134> [Consulta: noviembre de 2018]; trad. it.: *Che cos'è l'atto di creazione?*, Nápoles, Cronopio, 2010; trad. cast.: "¿Qué es el acto de creación?", en *Revista Fermentario*, n° 6, Montevideo, 2012; disponible en línea en <www.fermentario.fhuce.edu.uy/index.php> [Consulta: noviembre de 2018].

Lafargue, Paul, *Le droit à la paresse. Refutation du Droitau travail de 1848*, París, H. Oriol, 1883; trad. cast.: *El derecho a la pereza*, Madrid, Abada, 2011.

Malévich, Kazimir, *La pigrizia come verità effettiva dell'uomo*, Génova, il melangolo, 1999 [título original: *Lien' kak deistvitel'naia ístina chelovéchestva*, 1921].

Simondon, Gilbert, *L'individuation psychique et collective*, París, Aubier, 1989; trad. it.: *L'individuazione psichica e collettiva*, Roma, DeriveApprodi, 2001; trad. cast.: *La individuación a la luz de las nociones de forma y de información*, Buenos Aires, Cactus, 2015.

## III. Lo inapropiable

Agamben, Giorgio, *Altissima povertà. Regole monastichee forma di vita*, Vicenza, Neri Pozza, 2011; trad. cast.: *Altísima pobreza. Reglas monásticas y forma de vida*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2013.

Benjamin, Walter, *Notizen zu einer Arbeit über die Kategorie der Gerechtigkeit, in Frankfurter Adorno Blätter*, vol. IV, Múnich, edition text+kritik, 1995, pp. 41-44; trad. it.: "Appunti per un lavoro sulla categoriadi giustizia", en íd., *Testi e commenti, L'ospite ingrato*, n.s., nº 3, 2013.

Fehling, Detlev, *Ethologische Überlegungen auf dem Gebiet der Altertumskunde. Phallische Demonstration, Fernsicht, Steinigung*, Múnich, C.H. Beck, 1974.

Heidegger, Martin

"Andenken", en *Erläuterungenzu Hölderlins Dichtung* (GA IV), Fráncfort del Meno, Klostermann, 1943; trad. it.: "Rammemorazione", en *La poesia di Hölderlin*, Milán, Adelphi, 1988; trad. cast.: "Memoria", en *Aclaraciones a la poesía de Hölderlin*, Madrid, Alianza, 2005.

*Die Grundbegriffe der Metaphysik. Welt, Endlichkeit, Einsamkeit*, Fráncfort del Meno, Klostermann, 1983; trad. it.: *Concetti fondamentali della metafisica. Mondo-finitezza-solitudine*, Génova, il melangolo, 1999; trad. cast.: *Los conceptos fundamentales de la metafísica: Mundo, finitud, soledad*, Madrid, Alianza, 2007.

"Die Armut", en *Heidegger Studies*, nº 10, Berlín, 1994, pp. 5-11; trad. cast.: *La pobreza*, Madrid, Amorrortu, 2007.

Husserl, Edmund, *Zur Phänomenologie der Intersubjektivität*, parte I, 1905-1920, y parte II, 1921-1928 (*Husserliana*, vols. XIII-XIV), La Haya, Martinus Nijhoff, 1973.

Lévinas, Emmanuel, *De l'évasion*, Montpellier, Fata Morgana, 1982; trad. it.: *Dell'evasione*, Nápoles, Cronopio, 2008; trad. cast.: *De la evasión*, Madrid, Arena Libros, 2000.

Lewy, Ernst, *Zur Sprache des alten Goethe. Ein Versuch über die Sprache des Einzelnen*, Berlín, P. Cassirer, 1913.

Lipps, Theodor, *Leitfaden der Psychologie*, Leipzig, Engelmann, 1903.

Stein, Edith, *Zum Problem der Einfühlung*, Halle, Druckerei des Waisenhauses, 1917; trad. it.: *Il problema dell'empatia*, Roma, Studium, 2012; trad. cast.: *Sobre el problema de la empatía*, Madrid, Trotta, 2005.

**IV. ¿Qué es un mando?**

Austin, John L., *How to Do Things with Words. The William James Lectures delivered at Harvard University in*

*1955*, Oxford, Clarendon, 1962; trad. it.: *Come fare cose conle parole. Le William James Lectures tenute alla Harvard University nel 1955*, Génova, Marietti, 1987; trad. cast.: *Cómo hacer cosas con palabras*, Barcelona, Paidós, 1971.

Benveniste, Émile, "La philosophie analytique et le langage", en *Problèmes de linguistique générale*, vol. I, París, Gallimard, 1966; trad. it.: *La filosofia analitica e il linguaggio*, en *Problemi di linguistica generale*, Milán, Il Saggiatore, 1971; trad. cast.: "La filosofía analítica y el lenguaje", en *Problemas de lingüística general*, t. 1, México, Siglo XXI.

Kelsen, Hans, *Reine Rechtslehre*, Viena, F. Deuticke, 1960; trad. it.: *La dottrina pura del diritto*, Turín, Einaudi, 1966; trad. cast.: *La teoría pura del derecho*, Buenos Aires, Eudeba, 1960.

Lernet-Holenia, Alexander, *Die Standarte*, Berlín, Deutsche Buch Gemeinschaft, 1934; trad. it.: *Lo stendardo*, Milán, Adelphi, 1989; trad. cast.: *El estandarte*, Barcelona, Libros del Asteroide, 2013.

Meillet, Antoine, "Sur les caractères du verbe", en *Linguistique historique et linguistique générale*, París, Champion, 1975.

Schürmann, Reiner, *Le principe d'anarchie. Heidegger et la question de l'agir*, París, Seuil, 1982; trad. it.: *Dai*

*principî all'anarchia. Essere e agirein Heidegger*, Bolonia, il Mulino, 1995; trad. cast.: *El principio de anarquía. Heidegger y el problema del actuar*, Madrid, Arena Libros, 2017.

## V. El capitalismo como religión

Benjamin, Walter, "Kapitalismus als Religion", en *Gesammelte Schriften*, vol. VI, Fráncfort del Meno, Suhrkamp, 1985, pp. 100-104; trad. it.: *Capitalismo come religione*, Génova, il melangolo, 2013; trad. cast.: "El capitalismo como religión", en *Katatay*, vol. X, nº 13-14, Buenos Aires, 2015, pp. 187-190.

Benveniste, Émile, "La fidelité personnele", en *Le vocabulaire des institutions indo-européennes*, vol. I, "Économie, parenté, société", París, Les Éditions de Minuit, 1969; trad. it.: "La fedeltà personale", en *Il vocabolario delle istituzioni indoeuropee*, vol. I, "Economia, parentela, società", Turín, Einaudi, 1976; trad. cast.: "La fidelidad personal", en *Vocabulario de las instituciones indoeuropeas*, Madrid, Taurus, 1983.

Kurz, Robert, "Die Himmelfahrt des Geldes", en *Krisis*, n° 16-17, Münster, 1995; trad. it.: *La fine della politica e l'apoteosi del denaro*, Roma, Manifestolibri, 1997.

Illich, Iván, *The Rivers North of the Future. The Testament of Ivan Illich as told to David Cayley*, Toronto, House of Anansi Press, 2005; trad. it.: *I fiumi a nord del futuro. Testamento raccolto da David Cayley*, Macerata, Quodlibet, 2009.

Los contenidos de este libro pueden ser reproducidos en todo o en parte, siempre y cuando se cite la fuente y se haga con fines académicos y no comerciales

# Índice

Nota ..... 7

I. Arqueología de la obra de arte ..... 9
II. ¿Qué es el acto de creación? ..... 27
III. Lo inapropiable ..... 49
IV. ¿Qué es un mando? ..... 81
V. El capitalismo como religión ..... 103

Referencias bibliográficas ..... 121

Dado que sin duda el presente es el único lugar donde el pasado puede vivir, las universidades y los museos se tornan lugares problemáticos. Y si hoy el arte se ha vuelto para nosotros una figura –acaso *la* figura– eminente de ese pasado, entonces la pregunta que debemos hacernos es: ¿cuál es el lugar del arte en el presente?

La expresión *arqueología de la obra de arte* presupone que en sí misma la relación con la obra de arte hoy se haya convertido en un problema. Y puesto que, como sugería Wittgenstein, los problemas filosóficos son en última instancia preguntas sobre el significado de las palabras, ello significa que el sintagma *obra de arte* hoy es opaco, si no ininteligible, y que su oscuridad no tiene que ver tan sólo con el término *arte*, que dos siglos de reflexión estética nos han acostumbrado a considerar problemático, sino también y principalmente con el término, en apariencia más simple, de "obra".

Sólo una genealogía de este concepto ontológico fundamental (pese a no hallarse registrado como tal en los manuales de filosofía) permitirá hacer comprensible el proceso que ha conducido a la práctica artística a asumir esas características que el así llamado arte contemporáneo lleva al extremo en formas inconscientemente paródicas.

Creative Commons

ISBN: 978-987-4159-64-9